IMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHOANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

HERAUSGEGEBEN VON

PROF. DR. SIGM. FREUD

REDIGIERT VON

DR. OTTO RANK u. DR. HANNS SACHS



VI. BAND 1920 HEFT 2

IMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHOANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

erscheint viermal jährlich im Gesamtumfang von 24 bis 32 Druckbogen und ist neben der

»Internationalen Zeitschrift für Psychoanalyse«

Offizielles Organ

der

»Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung«.

Neben den bisher bestehenden Auslieferungs- und Expeditionsstellen in **Leipzig**, beziehungsweise **Wien**, von denen die Ortsgruppen **Berlin**, **Budapest** und **Wien** auch weiterhin beziehen, liefern vom **VI. Jahrgang 1920** angefangen für unsere

ausländischen Zweigvereinigungen

neue Expeditionsstellen unter folgenden

Bezugsbedingungen:

Mitglieder bezahlen bei direktem Bezuge nachstehenden

ermäßigten Jahrespreis:

in der **Schweiz** und in **Holland 20 Franken, bezw. 10 holl. Gulden,**
in **England** und **Amerika 1 Pfund, bezw. 4 Dollar.**

Die Bezugsstellen für unsere ausländischen Zweigvereinigungen gelten auch für alle **außerhalb** unserer Vereinigung stehenden **Abnehmer**, für die sich der jährliche Bezugspreis wie folgt stellt:

in der Schweiz und in Holland 25 Franken, bezw. 12 holl. Gulden,
in England und Amerika 25 Schilling, bezw. 5 Dollar.
Einzelhefte: 7 Franken, 3½ Gulden, 7 Schilling, 1½ Dollar.

Bezugstellen: für die **Schweiz: Zürich**, Neptunstraße 20,
für **Holland**: S. C. van Doesburgh, **Leiden**, Breestraat 14,
für **England** und **Amerika: London W 1**, 45 New Cavendish Street.

Das Präsidium der Internationalen Psychoanalytischen Vereinigung in London.

Die Leitung des Internationalen Psychoanalytischen Verlags Ges. m. b. H. in Wien.

Alle für die Redaktion von »Imago« bestimmten Zuschriften und Sendungen sind zu richten an

Dr. OTTO RANK, Wien I., Grünangergasse 3–5.

Manuskripte sind vollkommen druckfertig einzusenden.

Von den Originalarbeiten erhalten die Mitarbeiter je 25 Separatabzüge gratis geliefert.

IMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHO-ANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. SIGM. FREUD

SCHRIFTLEITUNG: DR. OTTO RANK / DR. HANNS SACHS

INTERNATIONALER PSYCHOANALYTISCHER VERLAG G. M. B. H.
LEIPZIG – WIEN – ZÜRICH – LONDON – NEW-YORK

VI. 2. 1920

Oedipus und die Sphinx.

Von Dr. THEODOR REIK[1].

»... sehet, das ist Oedipus,
der entwirrt die hohen Rätsel ...«

Sophokles.

Einleitung.

Die Leser der »Imago« finden auf dem Umschlage dieses Heftes eine kleine Zeichnung, die nach einem Vorschlage von Otto Rank alle Veröffentlichungen des Internationalen Psychoanalytischen Verlages schmücken wird. Sie stellt Oedipus dar, den Blick fest und unerschrocken auf seine furchtbare Gegnerin gerichtet.

S. Ferenczi hat in einem schönen Artikel[2] auf eine Stelle in Schopenhauers Briefen hingewiesen, in welcher der Philosoph den thebanischen Heros als Vorbild jedes ernsten Forschers rühmt, der unbekümmert um sein Wohl und Wehe die Wahrheit sucht.

Die Psychoanalyse, die, ohne Rücksicht auf alte, liebgewordene Vorurteile der Kulturmenschheit zu nehmen, gezeigt hat, von welcher Art die tiefsten seelischen Regungen sind, hat auch die verborgene, allgemeinmenschliche Bedeutung des Oedipusmythus aufgedeckt. Sie hat uns erkennen lassen, daß in der antiken Sage die zwei mächtigen urzeitlichen Wünsche, die für die Entwicklung des einzelnen und der Völker von entscheidender Bedeutung werden, erfüllt erscheinen.

[1] Nach einem am 2. November 1919 in der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung gehaltenen Vortrage.

[2] »Symbolische Darstellung des Lust- und Realitätsprinzipes im Oedipus-mythus.« Imago, I. Jahrg. (1912), Heft 3.



Das beziehungsreiche Bild des Rätsellösers Oedipus und der Sphinx darf so, wie wir meinen, mit gutem Recht vor die Arbeiten der psychoanalytischen Forschung gesetzt werden — zumal es zur ständigen Mahnung wird, sich nicht mit dem Erreichten zufrieden zu geben.

Vielleicht ist diese Gelegenheit besonders geeignet, uns daran zu erinnern, daß die Sphinx, das geflügelte Ungeheuer, selbst uns noch ein Rätsel ist. Nun aber werden wir die Rollen tauschen: wir werden fragen und sie soll uns, wenn auch widerstrebend, Auskunft geben über sich selbst.

Die Herkunft der Sphinx.

Die Sphinx des Oedipus, die wir auf dem Bildchen sehen, ist eine späte Schwester unzählig vieler ähnlicher Gestalten, die in prähistorischer Zeit aus Vorderasien kamen. Wollen wir ihr Wesen erkennen, haben wir die Wahl zwischen zwei Wegen: wir können ihre Bedeutung aus dem Zusammenhang, in den sie die Oedipussage stellt, zu erraten suchen oder aber wir bemühen uns, ihr Rätsel zugleich mit dem ihrer Verwandten aus dem antiken Orient zu lösen. Der erste Weg ist der weitaus bequemere, er scheint direkt zum Ziele zu führen und ist oft gegangen worden. So verlockend er wäre, wollen wir ihn vermeiden, denn das Beispiel so vieler verunglückter Vorgänger zeigt, daß er uns nur zu einer sehr unzureichenden Erklärung führt. Die Forscher versichern uns, daß die Erzählung von der Sphinx eine späte Einschaltung in der Oedipussage darstellt — die Sphinx selbst ist ja in Griechenland nicht autochthon — und wir laufen so Gefahr, eine vielfach umgedeutete, sekundäre und späte Gestalt für die ursprüngliche zu nehmen. Der zweite Weg ist ein schwierigerer und führt vorerst in befremdendem Maße von unserer Sage ab und in dunkle Gebiete der primitiven Religion und Mythologie, ohne uns die Gewähr zu geben, daß wir zur Sphinx des Oedipus zurückgelangen werden. Schwierige Fragen aus der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Denkens und Glaubens, die eine ausführlichere Behandlung beanspruchen würden, werden vor uns auftauchen und uns den Weg versperren wollen. Dennoch werden wir gerade diesen Weg gehen.

Wir wenden unsere Aufmerksamkeit also dem Frühtypus des Rätselwesens zu, wie ihn uns die Ausgrabungen zeigen. Die Sphinxe Ägyptens sind Löwen mit Menschenköpfen, den übrigen phantastischen Mischwesen der Antike (Sirenen, Harpyien, Greifen, Cherubim) nahe verwandt. W. Wundt spricht von der Sphinx als von »wohl der ausdrucksvollsten und darum bleibendsten der Doppelformen, welche die Kunst überhaupt hervorgebracht hat«[1]. Die Sphinxdarstellungen der alten, vorderasiatischen Kunst, in der alle diese

[1] Völkerpsychologie, 3. Bd. (2. Aufl.), S. 156.

Phantasiewesen heimisch sind, zeigen sowohl männliche als weibliche Gestalten des Ungeheuers. Die weibliche Verkörperung findet sich in der Frühzeit sehr selten, sie ist nach den übereinstimmenden Aussagen der Gelehrten erst in Griechenland zu ihrer besonderen Bedeutung gelangt[1], doch kennen wir schon zahlreiche weibliche Sphinxe aus dem mittleren und neuen Reiche Ägypten und seinen Nachbarländern. Manche Sphinxe, wie etwa die von Aigina, aus der Zeit um 460, zeigen schon Frauengesichter von verführerischer Anmut, andere wieder weisen ernst und starr blickende männliche Gesichter von erhabener Ruhe auf, die den Beschauer bei längerer Betrachtung unheimlich anmuten. Aber auch jenen Sphinxen gegenüber, die Antlitz und Oberleib einer Frau besitzen, wird der moderne Europäer selten ein Gefühl sonderbarer Fremdheit los. Er mag sich dabei auf Mephisto berufen, der seiner antiken Gesellschafterin in der klassischen Walpurgisnacht gestehen muß:

»Du bist recht appetitlich oben anzuschauen,
Doch untenhin die Bestie macht mir Grauen.«

Die Stellung der Sphinxe ist sehr verschiedenartig: sie werden uns stehend, sitzend, liegend und hockend gezeigt. Viele haben Flügel, doch kommen auch zahlreiche ohne dieses Attribut vor[2]. Man kann es fast verfolgen, wie die Sphinxgestalten, ursprünglich in Anlehnung an realistische Tierbilder entstanden, sich immer weiter von ihren Vorbildern entfernen und immer reicher und phantastischer ausgeschmückt werden: schon in späten ägyptischen Darstellungen endigt der Schwanz des Löwen in eine Schlange, in noch späteren Bildern der Römerzeit sind die Sphinxe zu Wesen geworden, deren Körper aus denen verschiedener Tiere zusammengesetzt wurden.

Wir finden Sphinxe als Plastiken, auf Tempelreliefs, auf Geräten, Gefäßen, Schmuckgegenständen und Skarabäen, der Verschiedenheit der Verwendung entspricht die ihrer Größe, die vom Übermenschengroßen, ja Kolossalen — z. B. die Sphinx von Gise — bis zum Zierlichen und Winzigen reicht[3]. Wir kennen zahlreiche Einzeldarstellungen der Sphinx, sie treten aber auch häufig paarweise auf. In den zu den antiken Tempeln führenden Alleen liegen sie manchmal im Abstand von einigen Metern nebeneinander, die Gesichter

[1] So urteilt Ilberg in Roschers Lexikon, Sp. 1298: »Die Tiere sind im allgemeinen männlich, weibliche Stücke sind gelegentliche Varianten der männlichen Typen, erst der griechische Einfluß bringt sie zur selbständigen Geltung.« Bei den weiblichen Sphinxen sitzt auf einem männlichen Löwenkörper ein Frauenkopf, selten haben sie Zitzen, spät erst kommen weibliche Brüste hinzu. Bei den ähnlichen Mischfiguren der Greife und Widdersphinxe kommen weibliche Tiere nicht vor.

[2] Flügel bilden bei der ägyptischen Sphinx eine Ausnahme, in Griechenland die Regel. Im Anfang sind die Flügel anliegend, später erhoben und ausgebreitet.

[3] Die Sphinx von Gise ist 20 Meter hoch und 57 Meter lang, viele ganz kleine Sphinxe finden sich auf Prunkgefäßen, Diademen und Armbändern und auf Verzierungen.

der Straße zugekehrt. Vielleicht gab es in Theben und anderswo Hunderte dieser kolossalen Bilder auf den Prozessionsstraßen. Viele Darstellungen zeigen sie hochaufgerichtet, die Feinde mit ihren Tatzen niederwerfend oder zerfleischend, doch sieht man sie meistens vor Tempeln Wache halten. Später schmücken und behüten sie immer öfter Grabstätten.

Theorien über die Bedeutung der Sphinx.

In den Beschreibungen der Sphinxgestalten tritt oft die Verwunderung über den Reichtum an Varianten dieses Ungetüms, das freilich auf eine Geschichte von vielen Jahrtausenden zurückblicken kann, hervor. Viele, einander widersprechende Züge, die sich nicht zu einer Einheit zusammenfügen wollen, drohen uns zu verwirren und jeden Erklärungsversuch zunichte zu machen. Es besteht kein Zweifel, daß manche Sphinxe den König oder die Königin darstellen wollen: dafür zeugt sowohl die angestrebte Ähnlichkeit der Gesichter als auch die Inschriften und die Herrscherinsignien. Anderseits steht es ebenso fest, daß viele die Gottheiten repräsentieren, auch dafür sind zahlreiche Zeugnisse vorhanden. Es ist ferner nichts Seltenes, daß diese sonderbaren Gestalten eine kleine Statuette zwischen den Vorderbeinen vor sich stehen haben, die man mit Sicherheit als Abbild eines bestimmten ägyptischen Herrschers agnosziert hat. Dazu kommt, daß einzelne vor Tempeln und Palästen aufgestellte Sphinxe die Funktion von Wächtern haben, wie aus manchen Inschriften hervorgeht.

Wir meinen, daß schon aus dem Wenigen, was bisher über die Sphinx gesagt wurde, erhellt, wie viele rätselhafte Züge das Ungeheuer zeigt, die den Völkerpsychologen, den Archäologen, den Geschichtsforscher und den Vertreter der Kunstwissenschaft in gleichem Maße fesseln müssen. Es hat nun keineswegs an Versuchen gefehlt, die Fragen, welche uns die Sphinx durch ihre bloße Existenz aufgibt, zu lösen, eine kleine Blütenlese aus den vorgeschlagenen Erklärungen, die auf Vollständigkeit keinen Anspruch erhebt, wird uns indessen erkennen lassen, wie wenig sie zur Erklärung ausreichen und wie ungeeignet sie scheinen, alle einander widersprechenden Tatsachen in befriedigender Weise zum Einklang zu bringen.

Die klassische Überlieferung kennt die ägyptische Sphinx als Abbilder der Götter[1]. Bei Plutarch erscheinen sie als Symbole der Weisheit[2]. Clemens Alexandrinus[3] glaubt in ihnen Sinn-

[1] Wilkinson, Manners and customs. Second series London 1841, S. 302, Wiedemann, Herodots 2. Buch, Leipzig 1890, S. 598, zitiert nach dem Artikel »Sphinx« in Roschers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 66./67. Lieferung. Leipzig 1913, Sp. 1296 ff. Diesem instruktiven Artikel von Ilberg entnehme ich auch die meisten in diesem Abschnitte enthaltenen folgenden Literaturangaben.

[2] De Is. 9 ed. Parthey, Berlin 1850, S. 175.

[3] Strom. V, 5, § 31, p. 240, Syll.

bilder der Kraft, weil sie einen Löwenleib, und der Einsicht, weil sie ein Menschenantlitz besitzen, zu sehen. Nach Champollion[1] ist die Sphinx die Inkorporation des Sonnengottes. Mariette[2] ist der Ansicht, daß der König selbst vor dem Throne wacht, den er gebaut hat. Ilberg[3] vertritt die Anschauung, daß die eigentliche Sphinx zum Unterschied vom Greifen (Löwe mit Falkenkopf) und von dem Widdersphinx (Löwe mit Widderkopf) den König darstelle. Er nimmt an, daß nur die Spinxe mit Tierköpfen als Verkörperungen des Gottes, dessen Kopf sie tragen, galten. Dieser Forscher weist übrigens mit Recht darauf hin, daß die Ägypter ein und denselben Relieftypus offenbar im Laufe der Zeit verschieden gedeutet haben.

Zeigte sich so in den Deutungen der ägyptischen Sphinx keine Übereinstimmung und waren die Erklärungen der Forscher völlig ungeeignet, gerade die vielen einander widersprechenden Momente einheitlich zu erfassen, so ergibt eine Auswahl der Auffassungen der Sphinxgestalt in der Oedipussage eine besondere Überraschung: die euhemeristische alte Deutung sah in dem Ungetüm eine kühne Räuberin, andere eine Wahrsagerin[4]. Interessant ist eine ebenfalls euhemeristische Auffassung[5] der Sphinx als äthiopische Affenart, die manche Geographen sogar gesehen haben wollen. Den allegorischen Deutungen der Antike schlossen sich solche moderner Gelehrter an: so sieht K. Bötticher[6] in der Sphinx »ein uraltes Symbol des weise erwägenden, unsichtbar im menschlichen Haupte verborgenen Verstandes«. Außerordentlich beliebt sind die Deutungen des Untieres als Naturmacht: so soll die Sphinx unter anderem sein: der alles umspannende Helios oder Äther, das Symbol des lichtspendenden Ostens, ferner Sonnenhöhe, Sonnenuntergang, abnehmender Mond und Sirius. Sie wird von Gerhard[7] den Mächten der Unterwelt zugerechnet, während Bréal[8] in ihr die Regenwolke und Forchhammer[9] den Dämon des zusammenziehenden Winterfrostes entdeckt. Auch für R. Schroeter[10] ist sie ein winterlicher Dämon, der vom Frühlingshelden Oedipus besiegt wird, O. Keller[11] meint in ihr den Würgengel der Pest in den böotischen Seen zu erblicken.

Vergegenwärtigt man sich noch einmal die lange Reihe dieser Erklärungen, so muß man zugestehen, daß sie mit bedächtiger Schnelle

[1] Le Panthéon égyptien. Paris 1823, nr. 24 E.
[2] Voyage dans la Haute-Egypte. 2, 9.
[3] Roschers Lexikon. 66/67. Lieferung, Sp. 1301.
[4] Schol. Hesiod. Theog. 326 u. a., zitiert bei Ilberg.
[5] Nach der Schrift »Über das Rote Meer« von Agatharchides und ähnlichen Werken. Ausführliches darüber in Ilbergs Referat, Sp. 1375.
[6] Berichte der Kgl. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 6, 1854, S. 53 ff.
[7] Griech. Mythologie 1, 581.
[8] Mélanges de mythologie et de linguist, S. 163 ff.
[9] Daduchos, 1875, S. 84 ff.
[10] De Sphinge Graecarum fabularum. (Progr. v. Rogaslu 1880.)
[11] Tiere des klass. Altertums, S. 182 ff.

vom Himmel durch die Welt zur Hölle wandelt. Es wäre unbillig, zu erwarten, daß ein einziges armes Wesen zu gleicher Zeit noch mehr bedeuten solle.

Kurz sei daran erinnert, daß die Deutung der Sphinx — wenn auch nur anhangsweise — schon Gegenstand psychoanalytischer Bemühung war. Rank[1] sucht die Sphinxgestalt im Zusammenhang mit antiken Mythen aus der Identität der säugenden Menschen- und Tiermutter zu erklären. Gleichzeitig aber weist er darauf hin, daß die Sphinx außer dem weiblichen Oberkörper einen tierischen Hinterleib mit männlichem Genitale aufweist. Er rekurriert auf die infantile, im Traume oft wiederauftauchende Anschauung, nach der alle Menschen, auch die Frauen, einen Penis besitzen und schließt richtig auf eine verborgene homosexuelle Seite der Sphinxbedeutung im Oedipusmythus, woraus er auch den Angstaffekt ableitet. Die Sphinxgestalt wäre sonach eine nachträgliche Doublierung der Mutter, worauf auch Schmidt hinweist[2], der die Sphinx mit Jokaste identifiziert. Es sei erwähnt, daß Laistner in seinem bekannten Werke »Das Rätsel der Sphinx«[3] ebenso wie Rank den Angsttraum zur Erklärung heranzieht und die Sphinx der Mittagsfrau, einem Alp, gleichsetzt. C. G. Jung[4] will seine Theorie von der theriomorphen Repräsentation der Libido zur Deutung verwenden: die Sphinx ist ihm eine »halb theriomorphe Darstellung derjenigen Mutterimago, die man als die ‚furchtbare Mutter', von der sich in der Mythologie noch reichlich Spuren finden, bezeichnen kann«. Die Libido, welche theriomorph repräsentiert wird, sei die verdrängte »tierische Sexualität«. Aus dieser Wurzel leitet Jung die theriomorphen Attribute der Gottheit überhaupt ab. Die Sphinx ist also dieser Erklärung gemäß ein Angsttier, das deutliche Züge eines Mutterderivates zeige, sie repräsentiere einen ursprünglich inzestuös abgespaltenen Libidobetrag aus dem Verhältnis zur Mutter. Wir kommen noch auf diese beiden Erklärungsversuche zurück.

Ein Weg zur analytischen Deutung.

Wir meinen, wir müssen an jede zufriedenstellende Erklärung zwei Bedingungen stellen: sie muß erstens alle hervorstechenden und wesentlichen Züge der Sphinx, so widerspruchsvoll sie auch untereinander sein mögen, verständlich machen und sie muß zweitens in ungezwungener Art die Verbindung zwischen dem orientalischen Sphinxtypus und dem der griechischen Sage herstellen. Es genügt offenbar nicht, eine Deutung zu geben, die einem Typus gerecht wird oder nur ein durchgängiges und wesentliches Merkmal der

[1] Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. Wien und Leipzig 1912, S. 266 ff.
[2] Griech. Märchen und Sagen, S. 143. Zitiert nach Rank, S. 268.
[3] Berlin 1889.
[4] Wandlungen und Symbole der Libido. Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, IV. Band, Leipzig und Wien 1912, S. 224 ff.

Sphinx beleuchtet und alle der einen widersprechende Tatsachen vernachlässigt. Wir wollen anderseits daran festhalten, daß die Sphinx von Gise als Repräsentantin der antiken, vorderasiatischen Gattung eine innige Verwandtschaft mit jener Sphinx aus der Oedipussage, wie sie etwa etruskische Aschenkisten aufweisen, zeigt. Es ist wahrscheinlich, daß sich die eine aus der anderen entwickelt hat und es wird mit zu unserer Aufgabe gehören, diese Entwicklung zu verfolgen und psychologisch zu erklären, aber es ist unmöglich, daß die beiden Gestalten toto genere verschieden seien. Dagegen spricht schon die Ähnlichkeit ihrer Form. Unser Erklärungsversuch wird nämlich von der äußeren Form der Sphinx ausgehen. Wir vertreten die Ansicht, die Sphinx selbst müsse uns durch ihre Gestalt Aufschluß über sich geben. Sie ist ja als eine Schöpfung menschlicher Phantasie ein Stück echter Natur und wir glauben mit Goethe, Natur habe weder Kern noch Schale: »Alles ist sie mit einem Male.«

Vorerst aber müssen wir uns fragen, wie die Menschen zu Vorstellungen von dergleichen phantastischen Tieren kommen. Die Frage ist nicht müßig, denn wir wissen, die Phantasie ist unfähig, völlig Neues zu bilden, sie kann nur Stücke aus der Wirklichkeit kombinieren und umbilden, umschaffen. Dies aber tut sie nach bestimmten, ewig gleichbleibenden Gesetzen, denen der Künstler des Höhlenzeitalters ebenso folgt wie der jüngste Expressionist und Dadaist. Der Mensch der Antike ist trotz aller Kenntnis, die wir von ihm haben, uns im Gefühls- und Gedankenleben so fern, daß unsere Einfühlung immer eine unvollkommene und unsichere sein wird. Doch auch wir Kinder einer Zeit, die es so herrlich weit gebracht, kennen seelische Zustände, in denen wir annähernd so denken und fühlen wie die Menschen untergegangener Kulturperioden. Die Psychoanalyse hat uns gezeigt, daß uns der Traum jede Nacht auf eine solche archaische Struktur des Denkens zurückführt.

Eines der Hauptarbeitsmittel der Traumarbeit, durch dessen Wirkung uns das Verständnis der Traumgedanken so sehr erschwert ist, ist die Verdichtung, zu der wir auch die Herstellung von Sammel- und Mischpersonen rechnen müssen. Wir glauben, daß diese merkwürdige Art der Zusammenziehung vieler oft einander widersprechender Züge zu einer Einheit, die entweder im Traummaterial bereits vorhanden ist oder neu gebildet wird, uns ausreichende Aufklärungen über die seelischen Mechanismen, die in der Bildung solcher Gestalten wie der Sphinx wirksam sind, liefern könnte. Die sonderbare Zusammenstellung des Sphinxkörpers würde uns in der Deutungsarbeit ebensowenig stören wie die anscheinend sinnlose und unverständliche Bildung bestimmter Mischpersonen des Traumes. Wir sehen etwa manchmal im Traume einen uns bekannten Herrn X, der einen Bart wie Herr Z trägt, dabei aber einen Damenhut und eine Seidenbluse wie Frau Y, ohne uns im Traume Gedanken darüber zu machen. Sicherlich haben sich die alten Ägypter ebensowenig über die Sphinx gewundert. Eine der Struktur nach dem

Traume ähnliche seelische Schöpfung bilden die Halluzinationen von an Psychose erkrankten Personen, in denen nicht selten Halb- und Mischwesen auftauchen, deren Bedeutung die Psychoanalyse erkennen konnte. Die mit dieser Technik vertrauten Ärzte haben gegezeigt, daß die so absurd erscheinenden Bilder durchaus sinnvoll sind. Der besondere Charakter der psychotischen Erkrankung, namentlich der Abbruch der Beziehungen zur Umwelt, macht es notwendig, daß die betreffenden Untersuchungen unvollständig bleiben mußten, doch stimmen alle Analytiker darin überein, daß die halluzinierten Gestalten in jedem Zuge determiniert sind, sich ihre Produktion aus dem Emportauchen von affektbetonten Erinnerungen an bestimmte Erlebnisse und Eindrücke erklären läßt. Ein Verständnis der Bilder erschloß sich nur dann, wenn man daran festhielt, daß ihnen im Gefüge der Krankheit ein bestimmter Platz einzuräumen ist, man sich auf den Boden der Kranken stellte und nicht von vornherein Anstoß an der Absurdität der Erscheinungen nahm. Eine Patientin Dr. Bertschingers, welche die Bilder, die sie halluzinatorisch vor sich sah, zeichnete, gab Erklärungen dazu, die einen guten Einblick in die Art ihres Zustandekommens ermöglichten[1]. Besonders häufig erschienen ihr Doppelwesen: etwa ein Bock mit dem Oberkörper eines oder zweier Menschen, ein Menschenkopf mit einem Pferdekörper, eine gefleckte Hyäne mit dem Gesichte und dem Oberleib einer Frau, ein Krokodil, das außer seinem Kopf einen zweiten mit den Zügen eines Mannes zeigte usw. Die einzelnen Bestandteile dieser Zusammensetzung erwiesen sich als in den Reminiszenzen der Kranken bedingt: sie sah z. B. eine »getupfte« Hyäne und gab am Tage nachher eine Erklärung dazu: sie hatte eine Wärterin, die sie gekränkt hatte, mit einer gefleckten Hyäne verglichen, weil sie so böse, grüne Augen machte und eine getupfte Bluse trug. Zugleich war die Hyäne auch eine der Wärterin ähnlich aussehende junge Frauensperson, an die sich die Kranke erinnert hatte und mit der sie als elfjähriges Kind ein besonders peinliches Erlebnis hatte. Das Bild eines Ziegenbockes mit einem Menschenkopf wird erklärlich, wenn man erfährt, das kleine Kind sei einmal unfreiwillig Zeugin einer Koitusszene gewesen, wobei sie den Mann mit einem Ziegenbock verglich. Aber auch dieses Bild ist überdeterminiert: während der Ferien hatte sie auf dem Lande das erstemal das erigierte Membrum einer Ziege gesehen. In ähnlicher Art führte die analytische Untersuchung jede einzelne Halluzination auf Erinnerungen zurück: von rezenten Eindrücken, durch die Vergleichsmöglichkeiten gegeben waren, angeregt, griff die Phantasie immer wieder auf besonders gefühlsbetonte Erlebnisse der Vergangenheit zurück. Die Halluzination, die sich dann oft einstellte, gestaltete Personen und Gedanken in einer sonderbar komprimierten,

[1] Bertschinger, Illustrierte Halluzinationen. Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, 1912, III. Band, S. 69 ff.

für den Normalen undurchsichtigen Art: hatte die Kranke jemanden einmal mit einem Tiere verglichen, so erschien er ihr nun wirklich als dieses Tier, eine andere Person, mit dieser durch irgend eine gedachte oder wirkliche Gemeinsamkeit verbunden, verschmolz mit der ersten im Bilde oder wurde durch einen dem Tierkörper aufgesetzten Kopf dargestellt, eine bestimmte Eigenschaft durch ein Attribut versinnbildlicht etc. In jedem Fall ließ sich erkennen, daß nur eine historische Auffassung, welche von dem rezenten Erlebnis regressiv bis zu den Erlebnissen früher Kindheit zurückging, die Halluzination in ihrer verborgenen Bedeutung verständlich machen konnte. Dabei war man genötigt, wie bei der Lösung eines Bilderrätsels die Bestandteile der Erscheinung isoliert zu betrachten und ihren Zusammenhang erst dann ins Auge zu fassen, wenn sich das Verständnis jedes einzelnen Teiles ergeben hatte.

Wenn wir nun zu unserer Betrachtung der Sphinx zurückkehren und uns die analytischen Erfahrungen aus der Deutung der Mischwesen im Traume und in den Halluzinationen der Psychotiker zunutze machen, werden wir uns sagen müssen, daß jeder Teil der Sphinxabbildungen ebenso wie jedes der Attribute der Sphinx einzeln erklärt werden und eine Deutung en bloc notwendigerweise fehlgehen muß. Der hohe Verdichtungsgrad dieser Bildung macht es ferner notwendig, eine Schicht sorgfältig nach der anderen abzutragen: den übereinander lagernden Erinnerungen des Individuums, die zur Traumbildung herangezogen werden, entsprechen Niederschläge von Erlebnissen aufeinanderfolgender Generationen in der Bildung der Massenpsyche. So wird also der historische oder vielmehr der genetische Gesichtspunkt in der von den einzelnen Bestandteilen der Sphinxgestalt ausgehenden Betrachtung ergänzend zu dem psychologischen hinzutreten müssen. Wir werden wie in der Traumanalyse Widersprüche zwischen den einzelnen Elementen vorläufig unbeachtet lassen: hier wie dort wird sich schließlich, wenn unsere Deutung richtig ist, ein latenter Zusammenhang erkennen lassen, der auch das scheinbar Absurde als notwendig und sinnvoll zeigt.

Die Sphinx die späte Darstellung eines Totemtieres.

Das auffälligste Moment in der Verkörperung der Sphinx ist die Mischung eines Menschen- und eines Tierkörpers. Die individuelle Analogie dieses Phänomens im Traum und in der Halluzination weist uns den Weg zu ihrem Verständnis: dort wurde ein Mensch als Tier dargestellt, weil er von den Kranken mit einem Tiere verglichen wurde. Das »Gleich wie« oder »Ähnlich wie« wurde dadurch ausgedrückt, daß das eine Objekt durch das andere, mit dem es verglichen wurde, ersetzt wird. In dieser Art stellt auch der Traum Ähnlichkeit und Übereinstimmung dar. Man darf an die Tierfratzen Rodins hier ebenso erinnern wie an die Arbeit von Ibsens Bildhauer Rubek, deren Entstehung er uns selbst erklärt.

Die völkerpsychologische Analogie führt uns in eine Zeit zurück, da der Mensch noch nicht hochmütig auf die Distanz hinwies, die ihn vom Tiere trennte, ja da ihm das Tier besonders imponierte und er den Vergleich mit einem Tiere nicht nur nicht als Schimpf, sondern als Ehre empfand. Viele Zeugnisse der frühantiken Kultur lassen uns erkennen, daß einmal die Brücke zwischen Tier und Mensch in der primitiven Anschauung noch nicht so völlig abgebrochen war, wie es unserer modernen Auffassung gemäß ist. Auch unsere Kinder eilen rasch und ohne merkbare Anstrengung über sie; es macht ihnen keinerlei Schwierigkeiten, zugleich mit dem Wissen, jemand sei der Onkel, anzunehmen, er sei auch ein Löwe. Kürzlich sah ich zu, wie ein kleiner Junge vor seinem Spielkameraden, der auf allen Vieren kroch und bellte, zu seiner Mutter lief und ihr mit allen Zeichen des Schreckens mitteilte: »Der Maxi ist ein Wolf und will mich fressen.« Von der Mutter geschützt, rief er dann dem kleinen Kameraden, dessen Identität er also durchaus festhielt, ängstlich zu: »Maxi, bist du schon ein Mensch?«

Das totemistische System beruht auf einer solchen urzeitlichen Anschauung. Wir haben gehört, daß nach der Ansicht mancher Gelehrten die Sphinxe die ursprünglichen Verkörperungen des Königs waren und später zu solchen der Gottheit umgedeutet wurden. Wir sind, wenn wir vom Tierkörper der Sphinx ausgehen, eher geneigt, einen Entwicklungsgang in umgekehrter Reihenfolge anzunehmen und würden ihn in großen Zügen etwa so zu beschreiben versuchen:

Die erste umfassende Religion des Menschen, der Totemismus, hat das Tier zur Gottheit gemacht. Viele Jahrtausende später hatte sich der Totemgott in einen anthropomorphen verwandelt, wenn wir an das ursprüngliche Vorbild Gottes, den Vater der Urhorde, denken, könnten wir sagen, zurückverwandelt. Die Natur, die keine Sprünge macht, kennt auch keine Ausnahme, wenn es sich um Entwicklungsprozesse des menschlichen Denkens handelt: unendlich langsam vollzieht sich der Kulturfortschritt, Jahrtausende lang muß sich das Bild des Tiergottes neben dem der neuen Gottheit in Menschengestalt gehalten haben und, als endlich der anthropomorphe Gott nach vielen Zwischenfällen in den Vordergrund trat, blieb doch neben Gefühlen der Ablehnung die mit starken Affekten verbundene Erinnerung erhalten, welche bedeutungsvolle Rolle das Tier einst in der religiösen Verehrung gespielt hatte. Als eine solche s e h r s p ä t e Erinnerung an den primären Totemismus wird uns die Gestalt der Sphinx erscheinen, denn der Gott grauer Vorzeit ist noch als Resterscheinung in dem Tierleibe angedeutet, während der menschenähnliche Gott jüngerer Zeit sich in dem Gesichte der Sphinx widerspiegelt. Wir würden also sagen, das Urbild der Sphinx sei nicht der König, sondern ein gewaltiges Tier, etwa der Löwe, der einst den Menschen zum Gott geworden war. Erinnern wir uns der löwenköpfigen Gottheiten der Ägypter Hathor, Neith und Bast, um Resterscheinungen des Totemismus in Ägypten zu erkennen, in denen der Löwe als Totemtier erscheint. Wir meinen

also, daß Tierbilder, etwa Darstellungen von Löwen, die z. B. in der ägyptischen Stadt Leantopolis heilig gehalten und gepflegt wurden, die unmittelbaren Vorbilder der Sphinx gewesen sind. Es geht vielleicht eine einzige, lange Entwicklungslinie von den rohen Tierzeichnungen, die man in den Höhlen des Aurignacienzeitalters fand, bis zur Sphinx von Gise und ihren Genossinnen. Der Menschenkopf, den die ägyptischen Sphinxe so oft zeigen, wäre demnach eine späte Erscheinung, welche durch die Anthropomorphisierung der Götter bedingt ist und einen ursprünglichen Tierkopf verdrängte. Die Zusammensetzung von Mensch und Tier bedeutet ein »Ist gleich«, sie weist uns aber darauf hin, daß ein historischer Prozeß vor sich gegangen ist, dessen Spuren wir vor uns sehen. Der seelische Vorgang, der zu dieser Darstellungsart geführt hat, ist dem der Verdichtungsarbeit im Traume durchaus analog: auch hier wird in ein Bild zusammengefaßt, was, obwohl für unser Bewußtsein ungleich, als Einheit aufgefaßt werden soll: das Gottesbild einer Vorzeit, das man bereits überwunden weiß und das der Jetztzeit, das doch seine Verwandtschaft mit jenem nicht verleugnen kann.

Der Unterschied zwischen individueller und kollektiver seelischer Tätigkeit wird darin klar, daß im Traume Personen aus der Aktualität mit solchen aus frühen Kindheitserinnerungen verdichtet werden, die prähistorische Kunst aber Wesen aus lange vorausliegenden Entwicklungsstufen mit jenen, die jetzt ihre Aufmerksamkeit fesseln, in ein Gebilde zusammenfaßt[1]. Die Darstellung der

[1] Einige Hinweise, die obige Darstellung ergänzend, werden nicht unerwünscht sein: auf einigen Sphinxfiguren der 12. Dynastie wird das Gesicht noch von einer gewaltigen Löwenmähne umrahmt. — M. Hoernes (Urgeschichte der bildenden Kunst, Wien 1915, S. 58) stellt sich in ähnlicher Art die Entstehung der Mischfiguren vor: »Die bildende Kunst ist ein starker Anker religiöser Vorstellungen. Auch überwundene Begriffe werden von ihr festgehalten, doch eben als überwundene, der Vergangenheit angehörige, in Dienstbarkeit fortlebende. Sie bereichern die Gegenwart mit der Erinnerung an das Verflossene und schaffen auch diesem noch den gebührenden Platz im künstlerischen Ideenausdruck. So erklärt sich die Entstehung der ältesten Mischfiguren, der ältesten Gruppenbilder.« — Die Deutung der Sphinx als eines Gottes steht in bestem Einklang mit den ältesten Überlieferungen, die z. B. mit merkwürdiger Beharrlichkeit behaupten, die Sphinx von Gise stelle den Sonnengott dar; sie würde aber auch die Analogie zu der Bedeutung der Greifen und Widdersphinxe darstellen: der Falke ist das heilige Tier des Horus wie der Widder das des Ammon. So erklären sich auch die vielen Darstellungen, auf denen die Sphinx eine Königsstatuette vor sich stehen hat: sie beschützt den König. Wenn sie als Wächter vor den Tempeln erscheint, so ist zu bedenken, daß in dieser späten Gestalt schon eine Art degradierter Gottheit ersteht; die Sphinx ist schon zu einem Diener Gottes geworden. Nur so ist es zu verstehen, daß der Gott selbst seine Tempel bewacht. Es ist nicht zu verkennen, daß die Sphinx in dieser Türhüterfunktion den Mischwesen der assyrisch-babylonischen Kultur, den Löwen in den Palästen des Sargon, Sanheribs etc. aufs engste verwandt ist. Wir sehen solche Schutzlöwen und -stiere nicht nur zu beiden Seiten der antiken Paläste; die Dome von Ferrara, Spalato, die Paläste und Plätze Venedigs und so vieler anderer italienischer Städte weisen noch ähnliche Tiere auf. Noch die Ungeheuer, die aus den Kirchengiebeln unserer Städte herausragen, stellen Erinnerungen an diese alten, ursprünglich totemistischen Tiere dar.

zwei historischen Seiten der Gottheit, der tierischen und der menschlichen, in eine Form zusammengedrängt, erscheint uns absurd und, wenn wir der Traumpsychologie glauben, müssen wir annehmen, daß sich ein Stück unbewußten Hohnes in solcher Darstellung verbirgt. Nun wäre es durchaus falsch, ein solches Gefühl etwa mit der Überwindung der »tierischen« Sexualität in Zusammenhang zu bringen — nichts lag dem antiken Ägypter ferner — oder es mit der Verächtlichmachung des Tieres zu verknüpfen. Es mag der ursprünglichen hohen Bewertung des Tieres im Laufe einer langen Kulturentwicklung unter der Einwirkung vieler Momente endlich eine mindere Schätzung gefolgt sein, die in bereits historischer Zeit auch zu einer symbolischen Betrachtung in der Art C. G. Jungs führen konnte. Für die in Frage stehende Frühzeit aber kommt eine solche anagogische Auffassung, die viel eher die Wiederholung eines Stückes der Entwicklung als ihre Erklärung genannt werden muß, gewiß nicht in Betracht.

Aus der Art der Entstehung der Sphinxbilder aus dem Totemismus[1] könnte man die Weiterentwicklung des Typus im Sinne einer immer phantastischeren Ausgestaltung vertreten. Faktoren verschiedener Art mögen in der Endgestaltung zusammengewirkt haben: Tendenzen der Unkenntlichmachung und schließlich die mißverständliche Auffassung überkommener Sphinxfiguren durch späte Generationen sind hier zu erwähnen. Aber in der Entwicklungsgeschichte der Sphinx mag sich auch ein Stück der politischen und nationalen Geschichte des ägyptischen Volkes gespiegelt haben. Die Ägypter der ältesten Zeit stellen sich nach den Zeugnissen der Ägyptiologie und verwandter Forschungsgebiete keineswegs als eine homogene Einheit dar, sondern als eine Mischung verschiedener Völker[2]. Es

[1] Der bekannte amerikanische Forscher Morris Jastrow hat sich zu der Ansicht bekannt, daß »this same factor of the resemblance between men and animals in conjunction with the ignorance as to the processes of nature led to the belief in all kinds of hybrid creatures, composed of human and animal organs of flatures«. (Babylonian-Assyrian Birth-Omens and their cultural significance. Gießen 1914, S. 79.) Er neigt dazu, aus diesem Glauben in Verbindung mit der babylonischen Lehre von den Geburtsomina die Fabelwesen der antiken vorderasiatischen Religion, aber auch der griechischen, ägyptischen und indischen Mythologie, soweit sie solche Mischwesen darstellen, abzuleiten. Ähnliche Ansichten vertraten Prof. Friedrich Schatz (»Die griechischen Götter und die menschlichen Mißgeburten«, Wiesbaden 1901) und Dr. Bab (»Geschlechtsleben, Geburt und Mißgeburten« in »Zeitschrift für Ethnologie«, Vol. 38, 209—311). Allein diese Theorien sind sicher nicht zur Erklärung ausreichend, wenngleich sie manche Züge aufzuhellen vermögen.

[2] Vgl. Fr. Hommel, Grundriß der Geographie und Geschichte des alten Orients [2]. 108—129, A. Wiedemann, Ägyptische Religion im Archiv für Religionswissenschaft IX. (1906), S. 482. Die Zusammensetzung des ägyptischen Volkes aus zahlreichen verschiedenen Völkern und Rassenresten wird nicht nur durch Skelettfunde (vgl. J. Kollmann, Die Gräber von Abydos. Korrespondenzbl. für Anthropol. etc. XXXIII. (1902), 119—126) und die Abbildungen von Typen aus ältester Zeit (vgl. J. de Morgan, Recherches sur les origines de l'Egypte, Paris 1896—97), sondern auch durch die Untersuchung der altägyptischen Sprache erwiesen. Diese stellt sich als eine aus verschiedenen afrikanischen und asiatischen

ist auch bekannt, wieviel heterogene Elemente die Urbevölkerung Ägyptens aufgenommen und assimiliert hat. Die Stammesorganisation und die lokale Verteilung aber hatte für die Völker des antiken Orients, die erst spät zur Staatenbildung gelangten[1], ihre besondere Bedeutung auch in religiöser Hinsicht. Wir sehen z. B. in der Geschichte Babylons den wiederholten Fall, daß mit der Erlangung der politischen und kulturellen Vorherrschaft des einen Stammes immer wieder religiöse Verschiebungen eintreten: Assimilierungen der einen Gottheit an die andere, Verdichtungen verschiedener Züge und Ersetzungen der einen göttlichen Eigenschaft durch eine abweichende. Ähnliche Ereignisse müssen auch im Stadium des Totemismus zu Mischbildungen verschiedener Art geführt haben; Kombinierungen des Totemtieres der einen Stammesgruppe mit dem einer anderen mögen sich so als Resultat längeren Nebeneinanderbestehens mehrerer Totems herausgebildet haben. Als solche Zeichen des Kampfes und Kompromisses zwischen Altem und Neuem, Überwundenem und Überwinder, zwischen verschiedenen Stämmen dürfen wir Wesen wie die Widdersphinx, den Greif etc., welche die Schöpfung der Sphinx mit Menschenkopf vorbereiteten, auffassen. Diese Form wäre demnach das letzte Produkt in einer langen Reihe, die genau zu verfolgen uns jede Möglichkeit fehlt[2].

Bestandteilen zusammengewachsene Mischsprache dar. Nach den Untersuchungen von Ad. Ermann (Die Flexion des ägyptischen Verbums. Sitzungsber. d. Berl. Akad. 1900, 317—353) und Graf Schack-Schackenburg (Ägyptiologische Studien, Heft 5, Leipzig 1902, 209 ff.) sowie den anthropologischen Befunden v. Luschans darf man annehmen, daß die ägyptische Urbevölkerung afrikanische Völker waren, die freilich schon in uralter Zeit von semitischen Beduinen unterjocht wurden.

[1] Die Kämpfe der verschiedenen Stadtkönige Babylons werden erst im 3. Jahrtausend vor Christi Geburt durch die Bildung des Reiches von Sumer und Akkad beendigt; erst gegen Ende der vordynastischen Zeit Ägyptens werden die Nord- und Südgaue des Landes zu zwei größeren Reichen zusammengefaßt, ohne daß die Gauorganisation aufgegeben worden wäre (um 3400).

[2] Die obige schematisierende und vereinfachende Darstellung soll keine Vorstellung von der Mannigfaltigkeit der Ereignisse geben, die zu Entwicklungen innerhalb des Totemismus geführt haben, sondern nur die Möglichkeiten andeuten, die sich aus manchen ergaben. — Es mag indessen hier angeführt werden, daß sich aus der Verbindung der Stämme mit ihren Totems innerhalb des Ganzen, das durch die Staatsbildung entsteht, manche dunkle Stelle der Bibel erklären läßt. — Bedeutsamer wird diese Auffassung für die vielumstrittene Frage, ob Monotheismus oder Polytheismus am Anfang der religiösen Entwicklung steht. Der schottische Religionsforscher Andrew Lang (in den späteren Auflagen von »Myth, Ritual und Belief«, »The Making of Religion«, London 1909, 3. edit.; »Magic and religion«, London 1901) und der Wiener Pater Wilhelm Schmidt (»Der Ursprung der Gottesidee«, 1912) stellen sich mit ihrer Ansicht, daß eine »monotheistische« Glaubensform jeder anderen roheren Form der Religion vorangegangen sei, der großen Majorität der anderen Forscher, die den Polytheismus als ursprünglicher betrachten, entschlossen gegenüber. Faßt man mit Freud den Totemismus als die erste umfassende Religion, so gelangt man bei gewissenhafter Durchforschung des ethnologischen und religionsgeschichtlichen Materials zu der Ansicht, daß die Meinung der beiden Forscher in weitgehendem Maße auf Richtigkeit beruht. Sie trifft zwar in der Form, daß der Monotheismus (also ausschließlicher Glaube an einen Gott) die primäre Religion sei, nicht zu, wohl aber darf der

Die historische Betrachtungsweise läßt uns, wenn wir sie mit der psychoanalytischen kombinieren, auch verstehen, wieso man im Bilde der Sphinx nicht nur den Gott, sondern auch den König sieht. Denn der Antike war die Differenz zwischen Gott und Herrscher ebensowenig ausgeprägt wie den heutigen Primitiven [1]. Die Könige der Antike waren es gewöhnt, als Gottheiten gefeiert zu werden, und ihren Bildern wurde göttliche Verehrung zuteil. So beanspruchten die babylonischen Herrscher von Sargon I. bis zur vierten Dynastie von Ur, Götter zu sein, ja die Monarchen aus dieser Dynastie ließen sich Tempel bauen und befahlen dem Volk, ihren Bildern Opfer zu bringen. Die ägyptischen Könige wurden bei Lebzeiten deifiziert und in besonderen Tempeln von besonderen Priestern als Götter angebetet. Dem Volke galt der König als der »große Gott«, »der goldene Horus« und insbesondere als Sohn des Sonnengottes Ra. Er wurde als »Herr des Himmels und der Erde, Sonne«, als »Schöpfer und Bilder der Menschen, Leben der großen Welt« etc. angesprochen. Es ist also kulturgeschichtlich bedingt, wenn die Sphinx nicht nur den Gott, sondern auch seine menschliche Inkarnation, den König, bedeutete. Als Zeichen ihrer göttlichen Natur hüllten sich die vorgeschichtlichen Könige ebenso wie jetzt noch die Häuptlinge der Wilden in das Fell des Totemtieres, die Herrscher des vorhistorischen Ägyptens trugen das Löwenfell noch lange, nachdem die totemistische Religion von einer höheren Stufe abgelöst worden war.

Die Sphinx als Sonnengott.

Auch die Deutung der Sphinx als Sonnengott fügt sich in die skizzierte Entwicklung ein: sie darf als sekundäre auf ein Stück Berechtigung Anspruch machen.

Es kann hier nicht davon gesprochen werden, auf Grund welcher seelischer Voraussetzungen und auf welchen Wegen die

---

Henotheismus Anspruch auf eine solche primäre Stellung machen. Der Stamm, der seine Herkunft von einem Totemtier herleitet, das er verehrt, ist vorerst ein abgeschlossenes Ganzes. Erst die Verbindung mit anderen Stämmen, die in Form von friedlicher Vereinigung oder Unterjochung eines oder mehrerer Stämme durch einen fremden erfolgt, ergibt die Möglichkeiten des Totemwechsels, beziehungsweise die weit bedeutsamere, daß neben dem alten Totem neue Geltung und Verehrung beanspruchen dürfen. Man darf neben anderen Momenten dieses als entscheidend für die Entwicklung des Polytheismus aus einem primären Henotheismus betrachten, aber auch für die spätere Entwicklung eines primitiven Monotheismus, der mit den älteren vielfältigen Göttergestalten zu kämpfen hat, wird wohl der Faktor der Volks- oder Stammesorganisation als besonders wirksam zur Erklärung herangezogen werden müssen. So scheint die Verdrängung der Elohim durch Jahwe am Sinai durch die Erlangung einer Hegemoniestellung des Stammes, dem Moses angehörte, mitbestimmt. Eine ausführlichere Behandlung der einschlägigen Fragen muß einer selbständigen Publikation vorbehalten bleiben.

[1] J. S. Frazer gibt in »The magic art« (The golden bough I. Part, Vol. I, p. 373 ff.) zahlreiche Beispiele solcher »incarnate human gods« aus allen Weltteilen, auch von der göttlichen Stellung der Herrscher im alten Babylon, Ägypten, Peru, Mexiko und China und erklärt sie aus der Entwicklung des Königtums.

astrale Auffassung der Götter entstand und welchen realen und psychischen Notwendigkeiten sie ihre fortwirkende Bedeutung verdankt. Die Forschungen Otto Ranks haben die Aufstellungen der Astralmythologen in wesentlichen Punkten berichtigt, modifiziert und die beschränkte Geltung ihrer Resultate gezeigt; hier erübrigt sich nur — auf die Gefahr hin, daß wir über die Grenzen unseres Themas hinausgehen — die religiöse Entwicklung der Astralmythologie in kurzen Zügen zu zeichnen. Es scheint mir sicher zu sein, daß sich die Astralreligion aus totemistischen Anschauungen entwickelt hat und die Projektion der Götter an den Himmel unter dem kombinierten Eindruck von Naturvorgängen, seelischer Umwälzungen und Veränderungen der menschlichen Lebensbedingungen vor sich ging. Es ist zu vermuten, daß der Tierkreis noch in seiner Zusammenstellung Zeugnis für den totemistischen Ursprung der Astralmythologie und -religion ablegt. Die Versetzung der Gottheiten an den Himmel erweist sich durch viele Anzeichen als einer entwickelteren und höheren Stufe der religiösen Entwicklung angehörig: sie entfernt die Götter von ihrer Heimat, der Erde, wo sie entstanden sind, und wo sie ursprünglich Busch und Wald füllten. Die Menschen der Urzeit haben ebensowenig wie die Kinder in den ersten Jahren irgend ein Interesse am Himmel und seinen Körpern; die Zuweisung der oberen Regionen als Wohnortes für die Götter ist ein Zeichen der vorgeschrittenen Vergeistigung der Religion[1]. Sie wird erst möglich, wenn sich der Blick des Menschen von der Erde auf den Himmel gerichtet hat.

Die Projektion der Totems an den Himmel war der typische Fall ihrer »Erledigung«: sie fällt in eine Zeit, da die Religionsentwicklung tatsächlich bereits über die totemistischen Gottesbegriffe zu höheren vorgeschritten war; nun konnte sie die unbrauchbar gewordenen Totems in die überirdische Rumpelkammer werfen. Man darf vielleicht im Zusammenhang damit erwähnen, daß diese Art der Entfernung später zur euphemistischen Repräsentation des Sterbens überhaupt wurde, und daran erinnern, daß sie im Traume und in der Dichtung, in der Folklore und in der Mythenbildung wiederkehrt. Es sei nur an den von Freud angeführten Traum eines vierjährigen Mädchens erinnert, das seine Spielgefährten Flügel bekommen und wegfliegen sah[2].

Das Höhersteigen des Gottes bedeutet also in diesem Sinne nicht nur ein Avancement, sondern auch unbewußt eine Entfernung und, wenn wir von der Erde ausgehen, eine Art latenter Depossedierung. In dieser neuen religiösen Vorstellung zeigen sich noch

---

[1] Gelegentlich bekennen sich noch Skeptiker zu ihrem Desinteressement am Himmel und seinen göttlichen Bewohnern:

»Den Himmel überlassen wir
Den Engeln und den Spatzen«. (Heine.)

[2] Traumdeutung, 4. Auflage, S. 191.

immer die alten seelischen Mechanismen, die in der Religionsbildung überhaupt wirksam waren: der Respekt und die Achtung vor der Gottheit sind auf den höchsten Punkt gestiegen, in gleichem Maße aber drängen die unbewußten revolutionären Wünsche, die seine Entfernung anstreben, empor. Diese Äußerungsform verstärkter Ambivalenz, als welche wir die Versetzung der Götter an den Himmel ansehen müssen, wiederholte sich, als die Geltung der anthropomorph gewordenen Gottheiten in Gefahr war. Die Antike durfte es sich noch erlauben, Götter leibhaftig auf Erden wandeln und körperlich sterben zu lassen, spät erst ließ man sie unsterblich sein und im Himmel wohnen. Die Wirkungen unbewußter Haß-tendenzen und reaktiv verstärkter Liebe und Verehrung werden in dieser religiösen Vorstellung gleich deutlich[1].

[1] Die im Text gegebene Zurückführung des Gestirnkultes auf die Projektion ursprünglich tiergestaltiger, später anthropomorpher Götter an den Himmel würde eine ausführlichere Behandlung verdienen. Inwiefern diese Projektion Teil einer umfassenderen, primitiveren war und sich bereits gebahnter seelischer Wege bediente, ist ein außerordentlich interessantes Thema, das Untersuchungen von anderen Seiten her vorbehalten bleiben muß. — In diesem Zusammenhange sollen nur einige ergänzende Bemerkungen, deren fragmentarischer Charakter nicht verhehlt werden soll, hinzugefügt werden. Sie können vielleicht in Verbindung mit den obigen Ausführungen dazu beitragen, die Astralmythologie und -religion des vorderasiatischen Orients bereits als sekundär erscheinen zu lassen. Der babylonische Kult der sieben Planetengötter Sin (Mond), Šamas (Sonne), Nabû (Merkur), Ištar (Venus), Nergal (Mars, beziehungsweise Saturn), Marduk (Jupiter), Kaimânu (Saturn, beziehungsweise Mars) zeigt bereits durch die Namen der Gestirne, daß die Sterne mit den Göttern identifiziert wurden. Wir wissen, daß die Sternbenennung der Babylonier für die griechische Astronomie vorbildlich wurde. Über die Art, wie die Götter zu Sternen wurden, darf man nur Vermutungen anstellen, die sich auf Resterscheinungen in den frühen antiken Religionen und im Glauben der jetzigen Wilden aufbauen. Die ägyptischen Gottheiten waren sterblich; aber während ihre Leiber bandagiert und umwickelt im irdischen Grabe lagen, erglänzten ihre Seelen als helle Sterne am Firmament. Die Seele der Isis leuchtete im Sirius, die des Horus im Orion und die Typhons im Großen Bären. (Frazer, The dying god, p. 5.) Die Primitiven der Jetztzeit sehen in den Sternen entweder Dämonen oder die Seelen der Verstorbenen. Es scheint mir, als wäre diese Stufe schon eine vorgeschrittenere, in welcher die einstigen Gottheiten als Dämonen erscheinen. (Beispiele bei Frazer, The dying god, S. 61 ff.) Ein Stern erscheint ursprünglich, wenn ein Großer gestorben ist; die Heroen der Griechen und Römer werden von den Göttern zum Lohn für ihre Taten als Sterne an den Himmel versetzt. Vergleiche noch die Worte von Cäsars Weib bei Shakespeare:

»When beggars die, there are not comets seen;
The heavens themselves blaze forth the death of princes.«

Anders gewendet erscheint dasselbe Motiv in den zahlreichen Sagen primitiver Völker, in denen sich Gott, unzufrieden mit den Verhältnissen hienieden, in den Himmel flüchtet. — Die Existenz der zwölf Tierkreisbilder läßt sich schon in der Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrtausends in Babylonien nachweisen (Schrader-Winckler-Zimmern, Keilinschriften und das Alte Testament, Berlin 1903, 3. Aufl., S. 627). Man hat bemerkt, daß im Texte der »Grenzsteine«, welche Tierkreisembleme aufweisen, die bekannteren babylonisch-assyrischen Gottheiten zu diesen in Beziehung gesetzt werden, »in den Tierkreisgestirnen sozusagen ihre Offenbarungsstätte erhalten«. Die Art dieser Beziehung bleibt freilich dunkel: sie wird klarer, wenn man beachtet, daß wahrscheinlich auch die Planetengötter ursprünglich Totems waren. Diese Auffassung des Tierkreises als eines allmählich entstandenen

Die Sphinx muß die lange Entwicklung der Gottheit vom Tier auf Erden zu dem am Himmel, der wir letzten Endes auch die Benennung des Zodiakus verdanken, in einer bestimmten Form mitgemacht haben. Als Horus aus einem totemistischen Gott zu einer Sonnengottheit wurde, mag auch seine plastische Verkörperung, die Sphinx, zu einem Sonnensymbol geworden sein. Sekundär wurden ihr dann auch andere Attribute des solaren Gottes erteilt und nachträglich manche Funktionen zugeschrieben, die mit ihrem ursprünglichen Charakter als Bild eines Totems nicht vereinbar sind.

Immer wieder aber setzt es uns in Erstaunen, daß das Nacheinander einer überaus langen und langsamen Kulturentwicklung, das wir konstatieren, in der Gestalt der Sphinx als ein Nebeneinander erscheint: das Alte verschwindet nicht völlig, wenn sich auch mächtige neue Anschauungen geltend machen. Es ist so, als wäre auch das Unbewußte der Völker unfähig, ihre überwundenen und abgetanen Vorstellungen und Gefühle völlig auszuschalten. Auch das Unbewußte der Masse ist unzerstörbar und unsterblich, dem Einflusse des siegreich Neuen entzogen.

Pantheons von Totems verschiedener Stämme, das erst spät feste Gestalt annahm, würde gut zu der kühnen Interpretation einer Stelle im Ps. 12 durch Peiser (Orientalische Literaturzeitung 1910, Sp. 5) passen. 16, 4 liest dieser dann יתהלכו [ב]כר מולות »wandelnd am Damm der Tierkreisbilder«. Nach der Rekonstruktion Peisers würde die dunkle Stelle lauten:

> »Es mehrten sich andere Ba'ale,
> wandelnd am Damm des Tierkreises,
> nicht will ich ihnen Blutopfer bringen,
> noch ihre Namen auf meine Lippen nehmen.«

Die Bedeutung dieser Auffassung leuchtet ein, wenn man sie mit der von Winckler, Stucken, Jeremias u. a. festgehaltenen, nach der sich der astrale Charakter der babylonischen Religion als primär erweist, vergleicht. Wie weit sie sich in der Wertung des Totemismus von der astralmythologischen Schule unterscheidet, mag eine Stelle aus einem kürzlich erschienenen Buche »Sternglaube und Sterndeutung« (Teubner, Leipzig und Berlin 1919, 2. Aufl.) von Prof. Fr. Boll zeigen: »Die Funde der letzten Jahre haben gezeigt, daß die Tierkreisforschung eine der wichtigsten Leitfossilien zum Nachweise alter Kulturströme behandelt, die von den großen Mittelpunkten des geistigen Lebens der alten Welt ausgegangen ist. Entsprechend dem Gedanken, daß die Erde und ihr Leben ein Abbild des großen Lebens am Himmel sei, hat man die Menschenwelt nach astralen Gesichtspunkten eingeteilt. So wurde die peruanische Hauptstadt Cuzco als Tierkreisdenkmal erbaut. Ferner teilte man allerwegen den Stamm in Gruppen ein, die den Tierkreistieren unterstellt wurden. So entstand der Totemismus, der von nun an nicht mehr als eine allüberall selbstständige Entwicklungsstufe der Menschheit zu gelten hat, sondern als Entlehnung von dem Kulturkreise, dem der Tierkreis entstammt.« (Von mir gesperrt.) Im Gegensatz zu dieser Anschauung glauben wir, daß die so beschriebene Form schon ein Endprodukt darstellt, das sich aus der Geschichte des Totemismus erklärt; es entspricht der Rückprojektion der Tierkreisbilder auf die Erde. Es kann hier nicht dargestellt werden, welche Folgerungen sich für die Entwicklung der Astrologie und Astronomie aus dieser Herkunft ergeben haben; es soll nur betont werden, daß auch die für die Antike und einen großen Teil des Mittelalters überragende Stellung der Astrologie und die Art der Beziehung, welche sie zwischen Gestirnkonstellation und Menschenschicksal herstellt, sich aus der ursprünglichen religiös bestimmten Bedeutung der Sterne erklärt.

Die Flügel der Sphinx.

Die Entwicklungsgeschichte des Himmelsgottes mag eine Jahrtausende lang dauernde und sehr komplizierte gewesen sein, allerlei Anzeichen aber deuten darauf hin, daß die Versetzung der Gottheiten an den Himmel eine allmähliche war und daß sie sich nach den Anschauungen des prähistorischen Orients so wie der jetzigen primitiven Völker in durchaus sinnlicher und sinnfälliger Weise vollzogen hat. Der Baumtotemismus und der Höhenkult haben in diesem kulturhistorisch und religionsgeschichtlich so bedeutsamen Prozeß bestimmte Entwicklungsstufen vertreten[1], dem Vogel fällt in ihm eine besondere Bedeutung zu.

Damit sind wir bei dem so auffälligen Attribut der Beflügelung der Sphinx angelangt, das mit dem Löwenkörper unvereinbar scheint. Die Deutung dieser Eigenschaft als Zeichen der Schnelligkeit hat gewiß ihre Berechtigung, nur bedarf sie mancher wichtiger Ergänzung. Es ist klar, daß die Flügel, welche die antike Religion und Mythologie den göttlichen Mischtieren, aber auch die, welche sie menschengestalteten Gottheiten wie dem Merkur und Gottesboten wie den Cherubim, Seraphim und den Engeln verleiht, aus der Natur, welche den Menschen umgibt, genommen sind. Der Vogel war es, dessen Flug nicht nur dem staunenden Primitiven zum Rätsel wurde.

Die Aufgabe, die wir uns gestellt haben, läßt es nur als notwendig erscheinen, die Bedeutung des Vogels für das religiöse Vorstellungsleben zu streifen, doch darf man versichern, daß eine speziellere Behandlung des Problems zu interessanten und aufschlußreichen Resultaten führen müßte. Hier können nur Andeutungen gegeben werden. In der Endentwicklung des totemistischen Systems muß an bestimmter, für die einzelnen Völker verschiedener Stelle der Geier, Adler oder sonst ein Vogel als Totem eingetreten sein. Die Schnelligkeit des Vogels mag dem Primitiven ebenso imponiert haben, wie die Überwindung der Schwerkraft; die Merkmale des Verschwindens und Wiederauftauchens im Äther werden vielleicht später dazu dienen, als Anknüpfungspunkte der Allgegenwart und Allwissenheit der Götter verwendet zu werden. Es ist kein Zweifel möglich, daß der Vogel den Menschen einmal zum Gott geworden war: die späte Vorstellung des Seelenvogels scheint sich, wie ich glaube, daraus entwickelt zu haben, daß Vögel sich auf die Leichen teurer Toten niedersenkten, von ihnen fraßen und wieder davonflogen. Es ist wahrscheinlich, daß die totemistische Bedeutung des Vogels einer späten religiösen Entwicklung angehört, der Vogel wird dann zu jenem Wesen, das zur astralen Gottheit, dem Vater Sonne, fliegt, das die Seelen repräsentiert und sein Flug wird zum Vorbild des Entrücktwerdens, der Auferstehung zahlreicher Heroen von Moses und Elias bis Jesus.

[1] Ich gehe auf diese Stadien hier nicht näher ein, weil sie in anderen vorbereiteten Arbeiten eine ausführliche Behandlung erfahren werden.

Wir haben vorläufig keine Möglichkeit, die Stelle genau zu bezeichnen, welche die Einführung des Vogels innerhalb der totemistischen Religionsformen bestimmt, doch scheint es, daß der Vogel, als der Totemismus bereits im Verschwinden war, sozusagen totemistisch besetzt, d. h. seine Rolle und Aufgabe in totemistischer Sprache beschrieben wurde. So aber mag er später zu einer der totemistischen Verkörperungen des Heilands geworden sein, zum Vorbild des Heros. Die sperber- und geierköpfigen Gottheiten der Ägypter, die Taube der Aphrodite und der Rabe Wotans, der Geier, der Prometheus' Leber frißt, und die Kraniche des Ibykus, die Vögel, deren Flug allen antiken Völkern zum Orakel wurde, der Geier beim Opfer Abrahams, die von Noah ausgesendete Taube und jene in der Verkündigung Marias — alle diese Vögel sind ursprüngliche Götter, die erst spät zu Helfern und Boten menschengestaltiger Gottheiten wurden. So wurde auch die Sphinx aus einer Gottheit zu einem geflügelten Wächter im Dienste Gottes wie andere uns vertrautere Gestalten; auch sie hatten zuerst eine Stelle im Pantheon, ehe sie zu Mittlern zwischen Jahwe und den Menschen wurden: ich meine die Engel, die Flügel tragen und deren ursprünglich totemistischen Charakter wir noch in den alttestamentlichen Beschreibungen ihrer Vorläufer, der Cherubim, erkennen[1].

Man muß hier noch einmal darauf aufmerksam machen, daß die ältesten Sphinxe, die wir kennen, keine Flügel tragen und die Beflügelung der Tiere erst in der griechischen Darstellung allgemein wurde.

Männliche und weibliche Sphinxe.

Wir waren gezwungen, den ausgedehnten und schwer erkennbaren Wegen zu folgen, welche die primitive Gesellschaft eingeschlagen hatte, bis sie zu jenem religiösen Stadium gelangte, auf dem wir sie in der Frühantike treffen. Wir konnten Anzeichen dieses Entwicklungsganges in der Gestaltung der Sphinx wiederfinden: wie Jahresringe auf den Bäumen haben sich in ihrer Form Merkmale längst überwundener Phasen der Entwicklung ausgeprägt. Der merkwürdige Konservatismus primitiver Kulturen brachte es zustande, daß das Alte nicht verschwand, als das Neue aufkam, sondern mit dem Neuen vermengt, veränderten Zwecken dienend fortlebte, seiner ursprünglichen Bedeutung längst entfremdet. Aller Fortschritt der antiken Religion — und nicht nur der antiken — vollzieht sich in ähnlicher Art der Umformung und Umdeutung sowie Assimilierung ererbten Gutes. Vielleicht fällt von hier aus auch ein Licht auf jene eigentümliche Gestaltung der Sphinx, die wir nur als zweigeschlechtlich auffassen können. Wir wissen, daß die männlichen Sphinxe im

[1] Hierher gehören auch die geflügelten, menschenköpfigen Stierkolosse der babylonisch-assyrischen Spätzeit.

ältesten Ägypten weitaus überwiegen, später aber weibliche Sphinxe immer häufiger an die Seite der männlichen treten, bis sie in Griechenland den männlichen Typus völlig verdrängen. Wie fügt sich diese weibliche Gestaltung unserer Deutung von der totemistischen Ableitung der Sphinx ein? Halten wir daran fest, daß der weibliche Sphinxtypus in der Frühzeit selten ist und daß später sowohl männliche als weibliche Sphinxe erscheinen, so liegt es nahe, eine historische Entwicklung anzunehmen, welche das ursprünglich männliche Tierbild durch ein weibliches ersetzte. Der Penis, den die weibliche Sphinx trägt, wäre demnach ein Rest ihrer ersten maskulinen Gestalt. Es erwächst uns aber die Pflicht, diesen hypothetisch angenommenen Entwicklungsgang durch Anführung von Tatsachen aus der Vorgeschichte der Menschheit wahrscheinlicher zu machen. Wir wissen, daß der gegenwärtigen Form der Familie das Matriarchat vorausgegangen ist, in dem sich die Mitglieder der Horde um ihren natürlichen Mittelpunkt, die Mutter, gruppierten. Die Restbestände matriarchalischer Organisation, wie wir sie bei bestimmten tiefstehenden Stämmen finden, sowie Spuren in der Verfassung der antiken Völker des Orients geben[1], auch wenn wir die vielfachen Veränderungen durch Jahrtausende bedenken, ein ungefähres Bild jener ersten, primitiven Gruppeneheorganisation. Es ist schwer, den Einfluß, den die matriarchalische Ordnung auf die Religion nahm, zu erkennen; schon deshalb, weil wir keinen unmittelbaren Zugang zu jenem prähistorischen Entwicklungsstadium der Menschheit haben. Freud vermutet, daß die großen Muttergottheiten vielleicht allgemein dem Vatergott in der Entwicklung vorausgegangen seien[2]. Dafür würden besonders zwei Tatsachen sprechen: der relativ späte Charakter des Totemismus, der seiner Entstehung nach den Bruderclan also eine entwickeltere Familienform voraussetzt, und die Unwahrscheinlichkeit, daß die libidobesetzte Figur der Mutter, die so lange Zentrum und Haupt der Familie war, nicht vorher schon in der primitiven Anschauung zur Göttin emporgerückt wäre. Trotzdem muß man gerade hier zur Vorsicht bei der Annahme einer ursprünglichen Mutterreligion mahnen: wir wissen, daß die Kulte, die den Muttergottheiten des Orients, der Isis, der Ischtar, der Kybele und den anderen Verkörperungen der mater magna geweiht waren, ursprünglich einen ganz anderen Charakter trugen als die der Vaterreligion: sie waren besonders durch die Betonung des Sexuellen, der Feier der Fruchtbarkeit des Menschen und der Natur, charakterisiert im Gegensatz zu dem Charakter der Vaterreligion, die das soziale Moment in den Vordergrund rückte und sich im Schuldbewußtsein eine Art sozialer Angst schaffte. Wenn wir auch diese antiken Kulte erst als späte Ent-

---

[1] Vgl. insbesondere Frazer, Attis, Adonis, Osiris. (The golden bough Third edition. Part IV), London 1907, S. 382 ff. nebst den älteren Werken von Bachofen, Dargun usw.

[2] Totem und Tabu, S. 138.

wicklungen ansehen, müssen wir doch annehmen, daß ihre charakteristischen Züge ihren prähistorischen Vorstufen bereits eigen waren, ja wir werden eher der Vermutung zuneigen, daß sie dort noch krasser, von äußeren Kulturfortschritten unbeeinflußter und ungezügelter zutage traten. ⟨Man wird es nicht anerkennen, wenn dem entgegengehalten wird, der Unterschied der Kulte männlicher und weiblicher Gottheiten beruhe auf Äußerlichkeiten, denn gerade sie sind das trotz allen späteren künstlichen Angleichungen unverwischbare und unzerstörbare Zeichen einer tiefliegenden, im Triebleben verankerten Differenz.⟩

Nun ist es gewiß nur eine Frage der Nomenklatur, ob man die Religion an dieser oder jener Stelle der Menschheitsentwicklung als vorhanden ansieht oder sie erst von einem anderen Stadium an datiert, allein, wie mir scheint, gehört gerade die soziale Bindung und mit ihr das mächtige Agens des Schuldbewußtseins zu den unentbehrlichen und wesenhaften Momenten der Religionsbildung. Man wird sich deshalb trotz der einer religiösen ähnlichen Verehrung der Mutter zur Zeit des primitiven Matriarchats nicht entschließen können, schon hier von Religion zu sprechen, da diese Merkmale fehlen[1]. Die Mutter der matriarchalischen Zeit wurde mit allen Zeichen der Sexualüberschätzung, wie sie die Objektwahl nach dem Anlehnungstypus zeitigt, verehrt: sie war sicher lange jenes Objekt, dem überwiegend die dumpfe Libido des Urmenschen gewidmet war; sie wurde ihm hauptsächlich durch die drängende Macht der heterosexuellen Triebkomponenten zum Idol. Schon hier wird durch den Faktor der ersten, elementaren Liebeswahl und der Sexualüberschätzung der Unterschied zwischen ursprünglicher Mutterverehrung und primitiver Vaterreligion deutlich: wurde die Mutter der ersten Organisation der matriarchalischen Epoche zum Idol, wofür manche Funde des Spätquartärs als Zeichen früherer Zustände sprechen, so wird der Vater der Urhorde den Mitgliedern des Bruderclans nachträglich zum Vaterideal. In der Gegenüberstellung von **Mutteridol** und **Vaterideal** ist aber bereits neben einem wesentlichen Zuge der Einstellung des primitiven Menschen zu den Urbildern seiner Religionen die Art der Objektwahl, die den Grund für spätere, hochbedeutsame Entwicklungen legt, angedeutet: Es ist damit schon gesagt, daß sich die Objektwahl der Urzeit, deren Anzeichen wir in der mutterrechtlichen Zeit treffen, vornehmlich nach dem Anlehnungstypus richtete, während später die Objektwahl nach dem narzistischen Typ in den Vordergrund rückt. Die libidinöse Verehrung der Mutter, die mit der Verherrlichung des Grobsexuellen

[1] Um Mißverständnisse auszuschließen, sei ausdrücklich bemerkt, daß sich das grobe oben gegebene Schema auf eine vor jeder geschichtlichen Erfahrung liegenden Zeit bezieht: die Mutterkulte des frühen Orients gehören, damit verglichen, schon einer von dieser durch Jahrtausende getrennten Phase an. In ihnen erscheint schon eine wirkliche, der Ausbildung fähige Mutterreligion. Natürlich ist es ausgeschlossen, eine letzte Sicherheit über die Entwicklung zu geben.

verbunden war, konnte später freilich in mehr oder minder sublimierter Form zum religiösen Kult werden, aber erst mußte der Gott als solcher erstehen, erst mußte die Vaterreligion in der Form des Totemismus ihren Einzug in die Menschheitsgeschichte halten.

Nach dem Vorbilde der Vaterreligion wurde später die Mutter deifiziert; sie trat nun rivalisierend neben den Vatergott, aber der Anspruch der Religionsschöpfung als solcher bleibt dem Vater als Vorbild jedes Gottes gewahrt und ist nicht an die elementare und ungebrochene Macht der ersten Libidobesetzung, sondern an die reaktiv verstärkte und vertiefte, nachwirkende Gewalt der Vatersehnsucht gebunden[1].

Das Matriarchat hat gewiß den Anstoß zu manchen bedeutsamen Bildungen in der menschlichen Gesellschaft gegeben, die Religion als solche hat es nicht hervorgebracht. Im Gegensatz von Mutteridol und Vaterideal, den wir als Vorstufe der Scheidung von Muttergottheit und Vatergott konstruierten, sind schon jene Momente enthalten, die später mit der fortschreitenden Verinnerlichung so bedeutungsvoll werden sollten: die Kulte der Muttergottheit werden zu exzessiven Feiern der Sexualität und gelangen erst sehr spät zu einer partiellen Sublimierung, wie wir sie im Madonnenkult erkennen, sie bleiben aber immer der Anstoß zu Störungen der durch die Vaterreligion vorgeschriebenen, wenn auch ungeschriebenen Gesetze, weil sie immer wieder neue Stärkung aus den Tiefen der ewigen Triebgewalt erhalten. Dem Antäos wuchsen wieder die Kräfte im Kampfe, wenn er die Mutter berührte.

Das Vaterideal aber, zum Gotte geworden, wird der verborgene Gesetzgeber der Menschheit, ihr personifiziertes Gewissen und ihr Schützer gegen den die Gesellschaftsordnung auflösenden Triebansturm. Im Rahmen dieser Arbeit, die anderen Zielen zu-

[1] Die im ersten Libidoobjekt vereinigten Züge der Mutter und Geliebten bleiben auch in der Gestalt der ursprünglichen weiblichen Gottheit vereinigt; das Mütterliche wird später immer stärker betont werden, das sexuelle Moment immer mehr in den Hintergrund treten oder nur in der vergeistigteren Form allgemeiner Gnade und Menschenliebe oder weiblicher Güte erscheinen. Aber auch die vorgeschrittenste Entwicklung kann es nicht ganz ausschalten: die weiblichen Gottheiten bleiben immer Beschützerinnen der Liebe und Ehe. Das Gretchen der Fausttragödie, das sich in ihrem Liebesleid an Maria wendet, ist nur eine moderne Verkörperung unzähliger antiker Schwestern, die in ähnlichen Situationen zu den heimischen Göttinnen ihre Zuflucht nahmen. Der geistvolle Anatole France erzählt in »Sur la pierre blanche« von einem schönen Mädchen, das zur Gottesmutter folgendes reizvolle Gebet emporsendet: »Sainte mère de Dieu, vous qui avez concu sans pécher, accordez-moi la grâce de pécher sans concevoir.« Diese Gegenüberstellung läßt den Gedanken an jene Zeit erwachen, da auch Göttermütter auf irdische Art empfingen — freilich war es damals noch keine Sünde. Eine andere Anekdote des französischen Skeptikers erinnert ebenfalls an jene Epoche der Diesseitigkeit der Göttinnen: Ein Italiener, dem Jesus trotz innigem Gebet seinen Wunsch nicht erfüllt hat, kehrt zur Kapelle mit dem Bilde der Madonna und ihres Kindes zurück und ruft: »Ce n'est pas à toi, fils de putain, que je parle, c'est à ta sainte mère.«

strebt, kann nicht versucht werden, die Bedeutung dieser miteinander ringenden Prinzipien, die in der Entwicklung der Religion fortwirkend eine bedeutsame Rolle spielen, zu würdigen, es mag nur angemerkt werden, daß eine der wichtigsten Einbruchstellen der Sexualität in die soziale Institution der Religion hier zu suchen ist und daß der Kampf zwischen Mutter- und Vaterreligion dem lebenslänglichen Schwanken zwischen männlicher und weiblicher Objektwahl beim Individuum entspricht. Es muß ferner hervorgehoben werden, daß die ausführliche psychoanalytische und religionsgeschichtliche Würdigung dieses wichtigen Themas noch aussteht, sie würde eine der bedeutsamsten und aufschlußreichsten Ergänzungen und Fortführungen der Freudschen Ableitung der Religionsbildung darstellen.

Dieser Exkurs, der in der Hypothese von der späteren Vergöttlichung der Mutter die totemistische Vaterreligion als erste und ursprünglichste Religionsschöpfung festhält, war nur scheinbar überflüssig, denn ohne Beachtung des allerdings in großen Zügen gezeichneten Entwicklungsganges ist es unverständlich, wie die Sphinx auch weiblich dargestellt werden konnte. Wir haben gesagt, daß die Muttergottheiten nach dem Vorbilde des Vaters geschaffen wurden, nur so können wir es begreifen, daß der Gott — denn das ist ja die Sphinx ursprünglich — nun als Weib erscheint. Man ist dann versucht, gerade die weibliche Gestalt mit dem Siege der anthropomorphen Gottesverkörperung in Zusammenhang zu bringen und zu vermuten, daß es die weibliche Form war, die sich mit großer Gewalt den primitiven Gläubigen zuerst aufdrängte, da der Totemgott von einem menschlichen Gott abgelöst werden sollte. Der Vorgang der Menschwerdung Gottes, eines der gewaltigsten Ereignisse in der Weltgeschichte, ist uns in seinen wichtigsten psychischen Bedingungen noch unbekannt, es ist nicht unmöglich, daß hier gerade das Bild der Muttergottheit zuerst auftrat. Jedenfalls aber ist die weibliche Bildung der Sphinx sekundär, denn der Totemismus — einer sehr späten Erinnerung an ihn ist ja ihre Gestalt zu verdanken — war reine Vaterreligion und eine Schöpfung der Männerverbände. Das erste Gottesvorbild, der Vater der Urhorde, war ein strenger, gewalttätiger und furchterweckender Häuptling gewesen: das Totemtier, das dem Primitiven als Gott galt, muß ähnlichen Charakter gehabt haben. Keinem Wesen von milderen Zügen hätte sich der Wilde gebeugt, noch der Jahwe der Bibel ist ein fürchterlicher und rachgieriger Gott. Die Übertragung dieser Züge auf eine Muttergottheit ist nur möglich, wenn tiefgreifende Veränderungen im Verhältnis des prähistorischen Menschen zur Frau und im Verhältnis der beiden Geschlechter zueinander ihren Einfluß geltend gemacht haben. Das von C. G. Jung konstruierte Bild der »furchtbaren Mutter« ist — auch wenn wir von seiner anagogen Deutung absehen — kein irgendwie primäres und setzt bestimmte Veränderungen der seelischen Relationen zur Mutter voraus. Gewaltige Umwälzungen, die wohl auf eine einschneidende

Modifikation der Lebensbedingungen und ihre Einwirkung auf die primitive menschliche Familie zurückzuführen sind und die eine radikale Umwandlung der familiären Gefühle zur Folge hatten, müssen es bewirkt haben, daß das Bild der geliebten und ersehnten Mutter zu dem der furchtbaren sich gewandelt hat. Wir haben in den seelischen Produktionen der Neurotiker wertvolle Anhaltspunkte für die Annahme, welche Vorgänge unter anderen dieses Resultat gezeitigt haben: ich meine jene unbewußten Prozesse, die zur Umwandlung des positiven in den umgekehrten Oedipuskomplex führen. Jenen Menschen, die eine mit diesem Ausdruck beschriebene Einstellung zur Mutter besitzen, erscheint sie als furchtbare, hassenswerte Frau, ja oft als Verfolgerin und Tyrannin. Die Analyse kann dann nachweisen, daß diese eigenartige seelische Einstellung erst eine späte Umformung der ursprünglich positiven ist, die unter dem Zwange bestimmter psychischer Notwendigkeiten vor sich gegangen ist. Unter jenen Momenten aber, welche eine Störung des ursprünglichen Verhältnisses zur Mutter bedingen, dürfen die väterliche Sexualeinschüchterung und die Kastrationsangst als besonders wirkungsvoll angesehen werden. Der unbewußt heiß gewünschte Sexualverkehr mit der Mutter hat den Verlust des dem Kinde teuren Gliedes zur Folge: deshalb wird die geliebte Mutter zur furchtbaren, zu einem Objekt der Abschreckung[1].

Kehren wir zu den Bildungen der Massenpsyche zurück, so werden wir vermuten, daß die strengen, die reale Kastration vertretenden oder ablösenden Verbote der Vätergeneration, die den Inzest betrafen, zuerst von außen der jungen Generation aufgedrängt und später zu ihrem seelischen Besitz geworden, eine gute Analogie jener individuellen Entwicklung bieten. Die Schöpfung der Muttergottheiten war selbst ein Durchbruchsversuch jener Regungen, die zum Inzest drängten, er gelang nur partiell, denn gleichzeitig mit der Vergöttlichung des ersten Libidoobjektes, das zur wirklichen Durchsetzung jener infantilen Wünsche aufzufordern schien, tauchte unbewußt das von vielen Generationen empfangene Verbot des Inzestes auf und wandelte das geliebte Objekt in ein Angstobjekt, von dessen Berührung Unheil drohte. Nicht anders konnte in der primitiven Anschauung das Resultat jenes komplizierten Umformungsprozesses dargestellt werden, als indem man dem Mutterbild die Züge des Vaters gab: vom Vater war ja jenes Verbot ausgegangen und sein Erfolg konnte sich vornehmlich auf die unbewußte, homosexuelle Strömung zu den Vätern stützen. Wenn so aber der Vatergott in der Tierform mit dem Bilde der Muttergöttin verschmolz, so ist dies zugleich ein Zeichen dafür, daß die homosexuellen Tendenzen, denen ein so entscheidender Anteil an der Religionsentwicklung zufällt, den Durchbruch der Inzestregungen vereitelt hatten, daß der

[1] Es ist selbstverständlich, daß jene die Lebensbedingungen verändernden Ereignisse auch die Beziehungen der Mutter zu ihren Söhnen verändert und überhaupt das weibliche Wesen in bestimmter Richtung entwickelt haben müssen.

Versuch, das furchtbare Bild des Totemgottes durch das lieblichere der Mutter und des Weibes zu ersetzen, gescheitert war, denn unauflösbar war mit der Mutter-Imago, noch wenn sie Göttin wurde, das Tabu des inzestuösen Objektes verbunden. Der Sieg der homosexuellen Impulse, der sich so plastisch im tierischen Unterleibe der Sphinxfigur und so störend in der Bildung des Penis zeigte, konnte freilich kein dauernder sein, war er doch von vornherein kein unbestrittener; später verschwand oft der Penis in der Gestaltung der Sphinxe, die Weiblichkeit trat immer stärker hervor und die griechischen Sphinxe zeigen anmutige, liebliche Gesichter, die sich weit von der Düsterkeit und der ernsten Männlichkeit ägyptischer Sphinxe entfernen[1]. Freilich weisen sie als fortwirkendes Zeichen ihrer Herkunft und als Mahnung an ihre Gefährlichkeit noch den Tierleib auf.

Welchen Gewinn hat uns diese genetische Betrachtung gebracht? Ich meine, einen mehrfachen: sie zeigte uns, wie sich der Widerspruch zwischen dem weiblichen Oberkörper und männlichen Unterleib der Sphinxdarstellungen löst. Dabei muß hervorgehoben werden, daß gerade die Gestaltung des Unterleibes als des anziehendsten Teiles der Mutterfigur die männlichen Kennzeichen trägt, sich also hier der Vorgang der Verdrängung des heterosexuellen Objekts durch ein gleichgeschlechtliches auf einer späteren Stufe der Entwicklung am stärksten manifestiert. Wir haben ferner verstehen gelernt, wieso männliche und weibliche Sphinxdarstellungen wechseln und diese Tatsache mit der religiösen Entwicklung verknüpft. Wir haben, wie ich meine, damit eine Korrektur der Anschauungen über die Sphinx vorbereitet, die nicht nur diejenigen Ansichten trifft, welche außerhalb der Psychoanalyse stehen. In der scharfsinnigen Deutung der Oedipussage, die Rank in seinem Buche über den Inzestkomplex gibt, rekurriert er auf die von Freud nachgewiesene infantile Sexualtheorie, derzufolge auch die Frauen einen Penis haben. Rank zieht auch den homosexuellen Angsttraum zur Erklärung heran. Unbeschadet der Richtigkeit dieser Erklärungen darf unsere historische Deutung darauf Anspruch machen, zum Verständnis der psychischen Vorgänge bei der Bildung der Sphinxfigur beigetragen zu haben.

Radikaler muß unsere Deutung die Jungsche Auffassung der Sphinx modifizieren: eine kritische Betrachtung der Jungschen Ausführungen wird die Unzulänglichkeit der flächenhaft symbolischen Deutung des Schweizers erkennen lassen: wie in der auf den einzelnen gerichteten Analyse läßt Jung auch auf religionswissenschaftlichem Gebiet das Zurückgehen auf die frühesten Entwicklungsstufen der psychischen Bildungen völlig vermissen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß auch die Sphinx einmal, in sehr später, kulturell sehr vorgeschrittener Zeit zu einer theriomorphen Repräsentation der Libido

---

[1] Dr. S. Bernfeld wies in der Diskussion über diesen Vortrag mit Recht darauf hin, daß die Betonung und Ausgestaltung gerade des weiblichen Sphinxtypus in Griechenland den Anlagen des griechischen Volkes entspreche.

geworden ist und daß sie als halb tierische Darstellung jener Mutter-Imago, die man als die furchtbare bezeichnet, gelten muß. Wir glauben aber, daß mit dieser symbolischen Darstellung keine Erklärung gegeben wird, daß sie uns nicht begreifen läßt, wie man zu einer Vorstellung wie der Sphinx gelangte und daß die Deutung der Sphinx als eines inzestuös abgespaltenen Libidobetrages aus dem Verhältnis zur Mutter weder den Psychoanalytiker noch den Religions- und Kulturforscher befriedigen kann. Leistet so diese Art Deutung im Sinne sublimer moderner Symbolisierung nichts zur Erklärung der frühantiken Figur der Sphinx als ganzer, so verzichtet sie mit sicherem Instinkt von vornherein darauf, auf die vielen einander widersprechenden Momente der Sphinxdarstellung einzugehen und ihre Details in Betracht zu ziehen.

Wir meinen, daß sich jetzt alle angeführten, oft so widerspruchsvoll anmutenden Züge der vorderasiatischen Sphinx zusammenfügen: ihre antike Auffassung als Gott, als König, als Wächter des Heiligtums[1], ihre halb tierische, halb menschliche Gestalt und ihre bald männliche, bald weibliche Form.

Die Sphinx des Oedipus.

Wenn wir nicht irren, müßte es uns jetzt erlaubt sein, mit unseren neuen Einsichten zur Betrachtung der Sage von Oedipus und der Sphinx zurückzukehren und von ihrer Übertragung auf den antiken Mythos neue Aufklärungen über den noch verborgenen Sinn dieser Episode zu erwarten. Wir haben die Ansicht von der Einheit der Sphinx vertreten und glauben, daß auch jenes Theben bedrängende Untier der Sage sich nicht so weit von seinem Stamme entfernt haben kann, daß die dort gewonnenen Resultate ohne Einfluß auf die Deutung seiner dunklen Rolle in Oedipus' Schicksal sein können.

Bevor wir aber den Versuch machen, der Sphinx des Oedipus das Rätsel ihres Wesens zu entreißen, wollen wir uns zuerst darüber klar werden, welche Züge unserer Sage die Mythologen und Philologen als ursprüngliche und welche sie als nachträgliche Erweiterungen, Ausschmückungen, Abweichungen und sonstige Veränderungen erkannt haben. Eine vollständige Rekonstruktion der ursprünglichen Fassung ist uns nicht möglich, doch belehren uns die Gelehrten darüber, daß die Sage früher viel krasser gewesen sein und ursprünglich eine Vergewaltigung der beim Vatermord an-

[1] Die Wächterstellung der Sphinx bedeutet demnach, daß der Gott sein eigenes Heiligtum bewacht. In Wahrheit ist die Sachlage freilich noch komplizierter, wenn man ahnt, daß der Tempel eines Gottes ursprünglich dieser selbst ist, einer Erweiterung der göttlichen Persönlichkeit entspricht, denn dann bewacht die Sphinx eigentlich sich selbst. Diese eigenartige Situation wird erst erklärlich, wenn man die zweifache Anwesenheit des Gottes — wie in der Analyse des Opferrituals — mit dem Gange der religiösen Entwicklung in Verbindung bringt.

wesenden Mutter sofort nach der Tötung stattgefunden haben muß, erst bei den Tragikern sei eine auf mehrere Jahre ausgedehnte Ehe mit der Mutter eingeführt worden. Die Episode der Sphinx wurde nach Gruppe erst in den Mythos aufgenommen, als man die Mutterehe neu begründete: »Indem man dazu das alte Novellenmotiv benützte, daß durch die Besiegung eines Ungeheuers die Hand einer Königstochter errungen wird, bot sich von selbst dieses furchtbare, von der Sage in Böotien lokalisierte Wesen dar.« Nach Bethe ist ferner jene Form der Sphinxsage die ursprüngliche, nach welcher die Sphinx, ohne daß die Rätsellösung vorausgegangen wäre, von Oedipus gewaltsam getötet wurde. Hesiod weiß nichts von einem Rätsel[1]. Eine rotfigurige attische Lekythos des Bostoner Museums[2] zeigt die übrigens ungeflügelte Sphinx mit erhobener Vordertatze wie eine Katze bei der Attacke auf den inschriftlich bezeichneten Oedipus losstürzen. Die rechte Hand des Helden holt zum tödlichen Schlage mit der Keule aus. Robert bemerkt mit Recht, daß hier eine Rätsellösung weder vorausgegangen sein noch folgen kann, daß es sich vielmehr um einen Kampf handelt, wie den des Herakles mit dem nemeischen Löwen. Robert macht ferner scharfsinnige Argumente dafür geltend, daß die Sphinx erst spät zur Rätselstellerin wurde und der geistige Kampf nicht die ursprüngliche Form des Zusammentreffens des Ungeheuers mit dem Heros sein kann. Man habe erkannt, daß ein Wesen, zu dessen Verbildlichung man sich eines Typus mit Löwenkörper und Löwenklauen bedienen konnte, ursprünglich nicht den Scharfsinn eines Rätselraters, sondern der physischen Kraft eines Helden unterlegen sein muß[3]: »Mir scheint, der Einfall, ein männermordendes Ungetüm zu einer scharfsinnigen Rätselstellerin zu machen, die nur dann überwunden werden kann, wenn sich jemand findet, der ihr an Witz gewachsen ist, kaum schwerlich älter zu sein als die Blüte der griechischen Rätselpoesie[4].« Eine in Furtwänglers Gemmenwerk[5] wiedergegebene Gemme zeigt ebenso wie eine Bostoner Vase, daß die Version, die Sphinx habe sich nach der Rätsellösung vom Felsen herabgestürzt, nichts mit dem ursprünglichen Inhalt der Sage zu tun hat: Oedipus steht nämlich im Rücken der Sphinx und stößt ihr das Schwert in die Brust. Vielleicht ist die Erzählung vom Selbstmord der Sphinx durch eine späte Angleichung des Schicksals der Sphinx an das der Jokaste in der Tradition entstanden. Viele Bilder zeigen den Helden, seine Gegnerin mit dem Schwerte tötend. Wir glauben also als eine der ältesten erreichbaren Formen der Oedipussage diejenige ansehen zu müssen, in der noch keine Rede von einem Rätsel war, sondern ein furchtbares Tier das

[1] H. v. Hofmannstal läßt in seiner Tragödie »Oedipus und die Sphinx« das Rätsel ausfallen.
[2] Carl Robert, Oidipus, I. Bd., Berlin 1915, S. 49.
[3] Robert, Oidipus, S. 49.
[4] l. c. S. 57.
[5] Tafel XXIV, 21, 22.

Land verwüstete, das der Held Oedipus tötete. Nun erhebt sich die Frage nach dem Verhältnis dieses Sagenteiles zu dem ganzen Mythus: ist sie wirklich nur eine Episode, ein später angehängtes Stück ohne innige Beziehungen zum wesentlichen Inhalt, wie es auf den ersten Blick scheinen mag und die meisten Philologen wollen? Robert formuliert die Schwierigkeiten, die sich der Einfügung der Sphinxepisode in die Sage entgegenstellen, sehr glücklich: er weist darauf hin, daß man die Sphinx in Beziehung zu dem Schicksal des Laios gesetzt hat, worauf die Erzählung selbst hinzudeuten scheint, die Art dieser Beziehung aber ist sehr dunkel[1]: »Wollte man sie als Rächerin für die Ermordung des Laios, gewissermaßen als dessen Erinys einführen, so war es absurd, daß nun dessen Mörder obendrein noch die Rächerin des Mordes erschlägt, ohne daß ihm selbst zunächst ein Leid geschieht. Dachte man sie sich als Strafe für ein von Laios selbst begangenes Vergehen, so war es absurd, daß sie erst nach dessen Tode erschien, und nicht Laios von ihr zu leiden hat, sondern dessen unschuldige Untertanen. So wäre nur übrig geblieben, sie entweder als Werkzeug des Schicksalsspruches aufzufassen, also ihre Sendung dem Gotte zuzuschreiben, der diesen Schicksalsspruch gegeben hatte oder für ihr Auftreten ein außerhalb des Oidipusmythus liegendes Motiv zu suchen.« Robert meint angesichts dieser Sachlage, es sei überhaupt nicht notwendig, zu motivieren: das Ungeheuer sei eben da, ihr Erscheinen auf eine Schuld der Menschen zurückzuführen sei, ein später und sekundärer Gedanke.

Wir meinen indessen, der Autor habe zu früh resigniert. Die alte Sage stellt eine freilich rätselhafte und sichtbar später umgedeutete Verbindung zwischen Laios und der Sphinx her und die Psychoanalyse lehrt uns, daß solche Verbindungen eine psychische, also reale Motivierung haben. Erkennen wir ihre Natur nicht, so müssen wir geduldig warten, bis wir sie finden, keinesfalls dürfen wir sie einfach negieren. Auch der Parallelismus, der zwischen der Tötung der Sphinx und des Laios besteht, scheint darauf hinzudeuten, daß eine Beziehung zwischen beiden Figuren besteht.

Vielleicht gewinnen wir Aufklärung über den Zusammenhang, wenn wir das in der Analyse der Sphinxgestalt gefundene Resultat heranziehen: die Sphinx, eine späte Fortentwicklung des göttlichen Totemtieres, steht dem jungen Oedipus gegenüber. Er tötet sie im Kampfe und die Stadt fällt ihm als Preis zu. Glauben wir den in der Analyse der Entstehung des Totemismus gewonnenen Erkenntnissen, so müssen wir annehmen, daß die Sphinx letzten Endes eine Doublierung des Laios, des Vaters des jungen Helden, sei, ihre Tötung wiederhole dementsprechend die Ermordung des Königs. Die Stadt aber ist uns ebenso wie das Land durch die Symbolik des Traumes, des Mythus, der Dichtung und des Witzes in ihrer

[1] Oidipus, I. Bd., S. 63.

unbewußten Bedeutung als Weib bekannt. Wir erkennen also in dieser Einkleidung eine Doublette jenes großen Geschehens, das den Kern der sozusagen menschlichen, allzumenschlichen Geschichte des Oedipus ausmacht: die Tötung des Vaters und die Besitzergreifung der Mutter.

Nehmen wir diese Deutung an, ergeben sich wieder schwierige Fragen, die beantwortet werden wollen. Welche Form der Sage ist die ursprüngliche und warum eine nochmalige Erzählung ihres Inhaltes in veränderter Form? Woher kommt es, daß die früher männliche Gestalt der Sphinx in eine weibliche umgedeutet wurde, welche seelischen Motive waren dafür bestimmend und durch welche psychische Mechanismen vollzog sich der Umformungsprozeß?

Der Oedipusmythus überliefert uns in antiker Selbstverständlichkeit und Unbefangenheit einen Stoff, dessen Gefühlsinhalt so allgemein-menschlich ist, daß wir uns in der Psychoanalyse gewöhnt haben, ihn als typisch für die stärksten unbewußten Wünsche der Kindheit anzuführen. Aber gerade die Unbefangenheit der griechischen Überlieferung, welches dieses Material in historischer Zeit in aller Kraßheit vor den Augen und Ohren der Zuhörer ausbreitet, sollte uns zum Nachdenken anregen. Man darf immer mißtrauisch werden, wenn uns der Mythus grob sexuelle Themen frei erzählt, fast immer sind dann noch andere bedeutungsvolle Motive darin verborgen und das Betonen und In-den-Vordergrund-rücken des einen sexuellen Gegenstandes dient oft dazu, andere Stücke sexuellen oder ebensowenig harmlosen Inhalts zu verbergen[1].

Denken wir uns das Orakel, die Episode der Sphinx und noch andere spezifisch mythologische Züge aus dem Oedipusmythus weg, was bleibt dann übrig? Das Leben und die Taten eines Verbrechers, eines Vatermörders und Blutschänders, mit dem wir nicht einmal Mitleid haben können, dessen Schicksal jede tiefere Resonanz fehlt. Wir wüßten dann nicht, warum gerade dieser Verbrecher von so vielen von den Griechen ausgewählt wurde, als tragischer Held verewigt zu werden, warum sich gerade für ihn das Tribunal zur Bühne verwandeln soll.

Diese Überlegung sowie die besonders krasse Form der Überlieferung, die dunkle Beziehung der Rolle der Sphinx zu dem Schicksal des Laios und ihre mythologische Bedeutung, alle diese Momente lassen uns vermuten, daß die Sphinxsage nicht eine spätere Einschiebung bedeutet, wie die meisten Mythologen glauben, sondern zu den wesentlichen Stücken des ursprünglichen Mythus gehört. Ist dies aber der Fall, so wird die Frage des Verhältnisses des einen Sagenteiles zu dem andern, der das Gleiche auf einer anderen Ebene wiederholt, erst recht dringend. Wir wollen sie kurz beantworten: Der Sphinx fällt ungefähr dieselbe Rolle im Leben des

---

[1] Dieser Satz läßt sich am besten durch die Analyse der biblischen Sündenfallssage veranschaulichen.

Oedipus zu wie dem Geiste im Schicksal Hamlets[1]. Die Sphinxepisode ist älter als die sozusagen menschliche Oedipussage in ihrer jetzigen Form. Dort, in der Erzählung vom Tode der Sphinx, ist das typische Ereignis der Oedipussage in seiner ersten, elementaren, furchtbaren Wucht erhalten: in späterer Umkehrung ist freilich der übermenschliche Frevel zu einer das Land befreienden Wohltat geworden, aber das Moment, daß die Tat von dem jungen Helden an einem späten Vertreter des alten Totemtieres, des unantastbaren Gottes, verübt wurde, zeigt ihre ganze tragische Schwere, ihre über ein Einzelschicksal weit hinausgehende Bedeutung. Hier, in der Ermordung des Laios, spielt sich gewissermaßen alles im Rahmen des Bürgerlichen, das der Zone eines allgemeinen Gesetzeskodex angehört, ab; in der Tötung der Sphinx aber, von der jene Tat nachträglich erst die stärkste unterirdische Resonanz empfängt, wird ersichtlich, daß die Tat des jungen Heilands Oedipus ein Verbrechen gegen die Gottheit war, da sie an ihr begangen wurde. Das menschliche Tun und irdische Geschehen der Sage erscheint nun in fremdem Lichte höherer Gewalten. Das Tragische findet dann eine bedeutsame Verstärkung darin, daß Oedipus sich nicht nur vergangen hat gegen der Menschen vergängliche Sitte und fragwürdigen Brauch, sondern daß er gegen die ewigen und geheiligten Gesetze verstoßen hat, welche die Gottheit gegeben. Oedipus hat nicht nur seinen Vater erschlagen, sondern in ihm auch die höchste Autorität, den Gott selbst getroffen[2].

---

[1] Dieser Vergleich geht über Äußerlichkeiten hinaus. Die folgende Untersuchung wird erkennen lassen, wie innige Beziehungen zwischen dem Oedipus- und dem Hamletstoff, deren unbewußte Bedeutung Freud mit Recht vergleicht, bestehen.

[2] Zu den obigen Darlegungen paßt es, daß Robert in seinem erwähnten Werke als die älteste Sagenform des Oedipus annimmt, daß der Heros von Eteonos zum Phixberge kommt, ein dort hausendes Ungetüm, das dem Lande Verderben bringt, tötet und so zum Heiland des Landes wird (S. 58). Der Gelehrte kommt von anderen Gesichtspunkten her wie bereits vor ihm Ed. Meyer (Geschichte des Altertums, S. 2, 101, 103, 167) zu der Ansicht von einer ursprünglich religiösen Bedeutung des Oedipusmythus. Meyer sieht mit Recht in Oedipus eine dem Herakles gleichartige Gestalt, einen jener großen Götter, in deren Leben der Kreislauf der Natur Ausdruck gewonnen hat. Oedipus, der sich seiner Mutter, der Erde, vermählt, dann aber geblendet wird und stirbt, könnte zu einem Heros herabgesunken sein, von dessen merkwürdigen Schicksalen die Dichter viel zu erzählen wußten. Robert will in Oedipus einen chthonischen Heros aus dem Kreise der Demeter — die Erdgöttin ist ursprünglich seine Mutter — erkennen: »Wo die Erde, das göttliche Urwesen, die Allmutter ist — und das ist sie ganz gewiß bei allen griechischen Stämmen — sind naturgemäß auch ihre eigenen Söhne zugleich ihre Gatten« (S. 44). Damit stimmt unsere Deutung der symbolischen Rolle des Landes (Thebens) überein. Wieweit sich aber Robert von der ursprünglichen Bedeutung des Mythos trotz seiner Erkenntnisse entfernt, mag folgende Stelle zeigen: »Das Kind der Mutter Erde brauchte ursprünglich keinen Vater gehabt zu haben. Erhielt es aber einen, so konnte es in der Naturreligion nur ein ihm wesensgleicher sein, der alte Jahresgott, den es erschlagen muß, um selbst zum Jahreskönig zu werden, wie Zeus den Kronos entthront . . . So gab man ihm den Sehergott Laios von Eleon zum Vater. Jährlich erschlägt nun Oedipus den Laios, jährlich vermählt er sich mit der Mutter. Ein kausaler Zusammenhang

Ja man darf sagen, gerade weil die fürchterliche Schwere von Oedipus' Verbrechen durch die Sphinxerzählung verdeckt wurde, war es möglich geworden, seine Tat als die eines gewöhnlichen Menschen darzustellen und unverhüllt zu erzählen. Wir würden also annehmen, daß der Oedipus einer vorhergehenden Sagengestalt das göttliche Totemtier getötet hat und diesen Frevel schwer sühnen mußte. Später war jene ursprüngliche Ermordung des Totems auch von den Griechen, die schon zur Bildung anthropomorpher Gottheiten vorgeschritten waren, in ihrer ungeheuren wirklichen Bedeutung nicht mehr erkannt worden. Das durch den Fortschritt zum Ungeheuer degradierte Totemtier blieb in der sehr späten Umformung als Sphinx ebenso erhalten, wie die Tötung: diese gewann durch Affektumkehr den Charakter des Verdienstlichen[1].

Der ganze Vorgang war also durch den Einfluß von Tendenzen einer kulturell höherstehenden Zeit mißverstanden worden. Vergessen wir nicht, daß die Gottheit bereits menschliche Gestalt angenommen hatte, das religiöse Gefühl empfindlicher und verfeinerter geworden war und demjenigen, der, wenn auch unwissentlich, die ungeheuerliche Tat eines Gottesmordes vollzogen hat, jede Regung des Mitgefühls entzogen hätte. Da bot sich als Ersatz jener einzigartigen Tat ein anderes Verbrechen, das, jenem ähnlich und schwer genug, dennoch nicht den Charakter einer gewaltsamen Auflehnung gegen die Gottheit trug: der Vatermord.

Doch wir glauben auch nicht, daß der Zufall die Wahl dieses Ersatzes gelenkt hat. Überlegen wir doch, was die Einsetzung des Vaters statt des Totems bedeutet: das Totemtier war selbst ein urzeitlicher Ersatz des Vaters gewesen, in seiner Tötung belebte sich das Erinnern an die Ermordung des Urhordenhäuptlings. Wenn jetzt die Sage Oedipus den Vater erschlagen ließ, so war das, was sie berichtete, eine von der Menschwerdung der Götter gewiß nicht unabhängige Formung der Ursage, die dem späten kulturellen Niveau der Zeit angepaßt war. Bedenken wir diesen Entwicklungsgang, der von dem wirklichen Ereignis einer jeder bewußten Erinnerung entzogenen Urzeit, das seinen späten Nachhall im Oedipusmythus gefunden hat, ausgeht, in der Ermordung des Totemtieres die Tat in ihrer religiösen Bedeutung zeigt und sie später, von der Unduldsamkeit der Verdrängungsmächte gezwungen, durch den Vatermord ersetzen läßt, so ergibt sich folgender Aspekt: **der uns vorliegende Mythus spiegelt nicht den primären Inhalt der Sage wider, sondern stellt bereits eine späte Wiederkehr des Verdrängten**

zwischen dem Vatermord und der Tötung der Sphinx hat schwerlich bestanden.« (Von mir gesperrt.) Der Forscher setzt noch hinzu, daß hier das schwerste Problem für die poetische Gestaltung des Oedipusmythus liegt und daß alle Versuche, einen solchen Zusammenhang herzustellen, gescheitert sind.

[1] Die Umdeutung ist jener ähnlich, die in der Tradition von der Zermalmung des goldenen Kalbes durch Moses wirksam war. Vgl. darüber meine »Probleme der Religionspsychologie« I. Teil. Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien und Leipzig 1919.

dar. Ein in großen Zügen den jetzigen Ereignissen der Oedipussage ähnlicher Vorgang mag den Inhalt des ursprünglichen Sagenkerns gebildet haben.

Wir verstehen nun auch, wie dieser Mythus als einer der wenigen uns bekannten, es zustande brachte, uns, was er zu berichten hat, in so krasser, unverhüllter Form zu sagen; diese Eigenheit dürfen wir nicht seiner Primitivität zuschreiben. wir müssen sie vielmehr als das Ergebnis eines Durchbruches verdrängten Materials nach jahrtausendlanger Unterdrückung verstehen. Wir lassen hier alle prinzipiellen Überlegungen, die an diesem Beispiel der Mythenbildung anknüpfen könnten, beiseite und beschränken uns darauf, festzustellen, daß hier wie bei anderen Mythen die erste uns erreichbare Form dieser Phantasieschöpfung bereits die Spuren religiöser Verarbeitung und Umdeutung trägt. Nirgends können wir den vorreligiösen Mythus in seiner reinen Gestalt erfassen; dort aber, wo im Mythus die Gottheiten, die Dämonen und das übrige alte Personal antiker Religionen nicht vorkommen, müssen wir meistens bereits eine neuere, der religiösen Phase entwachsene Form erblicken, die man nicht mit der primären, an den Animismus anknüpfenden verwechseln darf. Wir merken, daß wir hier an das schwierige Problem des Verhältnisses von Mythus und Religion stoßen und kehren zur Sphinxerzählung zurück.

Wir haben erkannt, daß in der Oedipussage neben der neueren Gestaltung die ältere, mißverständlich aufgefaßte und umgedeutete der Sphinxgeschichte bestehen bleibt und daß ferner der Hauptakzent, der früher auf ihr ruhte, nun auf das Schicksal des mit einem menschlichen Vater kämpfenden Oedipus verschoben wurde. Solche Akzentverschiebung ist uns im Gebiete des Seelischen nicht fremd: auch im Traume erscheint in ähnlicher Art oft als Schale, was einst Kern war.

Wir haben bisher mit Absicht jene Momente außer acht gelassen, die der Sphinx Muttercharakter zuzuweisen scheinen. Ranks Ansicht über die Bedeutung der Episode geht dahin, daß Sphinx und Mutter ursprünglich zusammenfielen, d. h., daß die Einführung der Sphinx eine Abspaltung gewisser anstößiger Züge von der Mutter gestatten sollte. Nach Einführung der Sphinx wurde auch ihr eigentlicher Muttercharakter von der späteren Verdrängungswelle verwischt: die ursprüngliche Vergewaltigung der Mutter sei später einem Kampfe mit der Sphinx gewichen und erst in weiterer Folge in einen geistigen Wettlauf verwandelt worden. Die ehemals vergewaltigte Sphinxmutter gibt dem um das Verständnis der Sexualprobleme ringenden Jüngling ein sexuelles Rätsel nach dem Wesen des Menschen auf und der Held kann erst nach Lösung desselben »also nach der Vergewaltigung der Mutter im ursprünglichsten Sinne« die Ehe vollziehen. Nach Rank würde also die Sphinxepisode eine im Verlaufe der Verdrängung und mythischen Schichtenbildung eingeführte Doublette der Vergewaltigung Jokastes

bedeuten. Scharfsichtig hat Rank erkannt, daß diese Deutung nicht ausreichend sei und hat die mit der Figur des Laios verknüpfte Geschichte des Chrysippos herangezogen, so daß auch die homosexuelle Bedeutung der Sphinxgestalt hervortrat.

Nun ergibt sich die Möglichkeit, die Ranksche Deutung mit der unseren zu vereinbaren. Die eine ergänzt die andere, wir meinen nur, die Ranksche Hypothese gebe ein Bild einer späteren Gestaltung. Die Sphinx als Mutterdoublette hat sich verdeckend vor das ursprünglichere Bild des totemistischen Vaterersatzes geschoben wie die menschlich-bürgerliche Bildung des Oedipusmythus vor die heroisch-religiöse. Die Tötung der Sphinx ist ursprünglich der Mord am Totem, ebenso unzweifelhaft aber ist es, daß sie später zur Vergewaltigung der Mutter wurde, wie Rank es darstellt. So wären also in der Gestalt der Sphinx Doublierungen des Vater- und Mutterbildes vereinigt? Tatsächlich ist es so, wie uns auch eine andere Überlegung lehrt: die menschliche Oedipussage, die als Wiederkehr der Ursage alle wesentlichen Vorgänge dieser in zivilerem Format widerspiegelt, hat sich aus der Sphinxgeschichte durch Vermenschlichung und Spaltung entwickelt, es müssen also die bedeutsamen und wesentlichen Elemente der jüngeren Schicht schon in der Sphinxsage enthalten sein. Wir gelangen so zu der Annahme, daß in der Sphinxsage, wie sie uns jetzt vorliegt, eine großartige Verdichtungsleistung vieler Generationen steckt, welche die Tötung des Vaters und die Vergewaltigung der Mutter in der einen Tat, die an der Sphinx geschieht, zusammengepreßt hat. Homo- und heterosexuelle, sadistische und masochistische Gefühlszüge gehen unentschieden und ununterscheidbar ineinander über. Die seelischen Vorgänge, wie sie die Psychoanalyse beim einzelnen erkannt hat, geben auch hier die Aufklärung. Das Kind, das den Geschlechtsverkehr der Erwachsenen beobachtet, identifiziert sich nicht nur mit dem Vater, sondern auch mit der Mutter: es wünscht also nicht nur, wie der Vater mit der Mutter sexuell zu verkehren, sondern auch vom Vater in ähnlicher Art behandelt zu werden wie die Mutter beim Koitus. Diese sadistisch-masochistische Phantasie entspricht den ersten heterosexuellen und homosexuellen Bindungen des Kindes. Die infantil-sadistische Auffassung des Koitus läßt ihn in den Augen des Kindes als Kampf erscheinen: so ist es möglich, daß es nach dem mißverstandenen Beispiele des Vaters die Mutter zu zerreißen, niederzuzwingen wünscht. Die Übertragung dieser Erkenntnisse auf die Völkerpsychologie weist uns auf ein abwechselndes Anschwellen und Abebben der homosexuellen und heterosexuellen Welle im Leben der Völker hin: mit der Liebe zum Vater konnte sich der unbewußte Haß gegen die Mutter paaren und umgekehrt. Als Verkörperung dieser beiden urzeitlichen, starken, gegensätzlichen Strebungen mag uns jetzt die Sphinx erscheinen, da Oedipus noch in der Vaterermordung die Mutter vergewaltigt, noch in der Vergewaltigung der Mutter den Vater als Liebesobjekt nimmt.

Suchen wir uns die historische Reihenfolge der Vorherrschaft dieser Libidoströmungen klarzulegen, so werden wir erkennen, daß die Tötung des Vaters, des Totemtieres, zeitlich der Vergewaltigung der Mutter, die sich in der menschennäheren Gestalt der Sphinx zeigt, voranzugehen scheint. Gerade die Bestandteile der Mischgestalt aber, in der anscheinend der tierisch-männliche Unterleib das ältere Element ist und der menschlich-weibliche das jüngere, läßt uns vermuten, daß hier so wie in der ganzen Sage eine Wiederkehr alten, verdrängten Gutes stattgefunden hat. Die Verdichtung der Tötung des Vaters und des sexuellen Verkehrs mit der Mutter, die sich dann durch die Spaltung in der Oedipussage in zwei getrennte Aktionen auflöst, weist unseres Erachtens in eine Urzeit der Menschheit zurück, in der sich die Liebeswahl der Jugend nicht so entschieden wie jetzt für das Weib erklärte, in der aber auch Liebesspiel und Kampf noch nicht so scharf voneinander geschieden waren wie heute: in ein Stadium, das der sadistisch-analen Periode in der Libidoentwicklung des einzelnen analog wäre. Bildet so die Möglichkeit der Rückkehr zu dieser atavistischen Entwicklungsphase der Triebentwicklung die Vorbedingung für das Zustandekommen der Verdichtung, so müssen wir doch annehmen, daß der erste Anstoß zur Schöpfung des Oedipusmythus die Phantasie vom (sadistisch gefärbten) Geschlechtsverkehre mit der Mutter, zu der dann die vom Vater als dem Störenden hinzutrat, war. Wie die Urgestalt jedes Mythus ist auch diese nichts weiter als die objektivierte Halluzination erfüllter Wünsche. Wir wissen aus der individuellen Analyse, daß diese Formel dem biogenetischen Gesetze entspricht, da das Kind ursprünglich die Wünsche, welche die Realität ihm versagt, sich halluzinatorisch erfüllt. Haben wir den Oedipusmythos so auf seinen ersten Keim, die phantasierte gewaltsame geschlechtliche Vereinigung mit der Mutter zurückgeführt, so wird es uns nicht überraschen, wenn wir noch in einer seiner spätesten Gestaltungen an bedeutsamer Stelle ein Anzeichen jener Abstammung finden: ich meine den von Freud als Ausgangspunkt seiner Analyse gewählten Traum, von dem Jokaste bei Sophokles spricht:

> ». . . . viele Menschen sahen auch im Traume schon
> Sich zugesellt der Mutter . . . .«

So besteht also Freuds Behauptung, die Sage vom Oedipus sei einem uralten Traumstoffe entsprossen, zu Recht, wie wir aus der geschichtlichen und psychologischen Rekonstruktion der späten Sage bewiesen zu haben glauben. Der allgemeinen Inzestphantasie der Masse ersteht ein drohendes Hindernis der Gestaltung und halluzinatorischen Befriedigung durch die Störung, die vom Vater erwartet werden darf: das gewaltige Ereignis des Vatermordes wirft, in der Form des im Traume auftauchenden Bildes von der gewaltsamen Beseitigung des Störers seine Schatten voraus. Der Besitz der Mutter ist an die Bedingung der Vatertötung so sehr

gebunden, so unmöglich die Erfüllung des im Triebhaften wurzelnden Wunsches ohne Wegräumung dieses stärksten Hindernisses, daß das eine stellvertretend für das andere eintreten kann. Eine psychische Konstellation, welche später im Verein mit den bereits erwähnten Momenten die Möglichkeit der von uns in der Sphinxsage gezeigten Verdichtung ergibt.

Diese Möglichkeit konnte erst aktiviert werden, als sich die seelischen Reaktionen auf die reale Tat der Vatermordung längst eingestellt hatten und sich bereits ein Urmythus gebildet hat. Die Vergewaltigung der Mutter, wie sie sich in der Bezwingung der Sphinx zugleich mit der Tötung des totemistischen Vaters zeigt, wäre sonach dem Wiederauftauchen des Wunsches, der zur Mythenbildung den Anstoß gab, gleichzusetzen. Die Möglichkeit der Verdichtung aber wurde erhöht durch die dem Vater geltende reaktiv verstärkte Zärtlichkeit und durch die den ursprünglich sadistischen Anteil der Inzestphantasie verstärkende Feindseligkeit gegen das Weib nach jener Tat. In der Doublette der Oedipussage, welche die Sphinxgestalt wieder in die Figuren des Laios und der Jokaste scheidet, treten wieder wie einst gesondert die feindseligen und zärtlichen Tendenzen in der Beziehung des jungen Helden zu Vater und Mutter hervor. Wie in der Sphinxsage Geschlechtsverkehr und Tötung in eine Tat, an einem Objekt vollzogen, zusammenfallen, so noch in einem Zuge der vorsophokleischen Oidipodie, wo Oedipus dem erschlagenen Vater den Gürtel und das Schwert abnimmt[1]. Das Gürtellösen aber ist ein bekanntes erotisches Symbol in der griechischen Antike, die Schwertabnahme ersetzt in symbolischer Form die Kastration, auch hier folgen also in zweizeitiger Handlung der Ausdruck zärtlicher und der feindseliger Gefühle gegen dasselbe Objekt aufeinander.

Wir verstehen aus diesem homosexuellen Einschlag, wie es zur doppelten Mischgestalt kam: sie ist Mann und Weib, weil beide als Sexualobjekte gewünscht werden; sie wird getötet und geschlechtlich gebraucht, weil beide Aktionen in der sadistisch-masochistisch gefärbten, infantilen Auffassung des Geschlechtsverkehrs beim Kinde ebenso zusammenfallen wie vielleicht in der frühesten Zeit der Differenzierung der Geschlechter in der Entwicklung der Organismen in Wirklichkeit.

Wir haben früher gesagt, daß im Traume vorkommende absurde Mischgestalten in der Art der Sphinx gegen das dargestellte

[1] Ein anderer, freilich später hergestellter Zusammenhang führt wieder auf die Verdichtung, die wir in der Sphinxsage konstatiert haben: die Sphinx wurde nach der Erzählung des Peisandros von Hera als Strafe geschickt, weil Laios, der Vater des Oedipus, den schönen Chrysippos geraubt hatte. Nach der Sage wird Oedipus selbst als homosexuell gedacht und tötet im Streit wegen des auch von ihm geliebten Chrysippos den von ihm unerkannten Vater. Wir werden nicht allzu kühn erscheinen, wenn wir in Chrysippos selbst eine spätere Doublierung des Oedipus vermuten. Die Sage berichtet also von einer Ermordung des Vaters sowohl aus homosexueller Eifersucht als auch aus Motiven heterosexueller Neigung.

Objekt verspürte Gefühle des Hohnes oder Spottes seitens des Träumers erkennen lassen. Übertragen wir diese Traumregel auf Gebilde der Massenpsyche, so würden wir vermuten, daß auch in den merkwürdigen Mischgebilden früher Kunst Tendenzen zutage treten, die eine jenen Gefühlen analoge Richtung haben. Man könnte vielleicht behaupten, daß die Mischbildung von Tier und Mensch in der Sphinxgestalt dem unbewußten Widerstreben gegen die überwundenen totemistischen Gottheiten in einer kulturell vorgeschrittenen Zeit, die bereits Menschengötter kannte, entspricht. Die Zusammensetzung der Sphinx aus weiblichen und männlichen Bestandteilen würde so ebenfalls eine unbewußte Strömung gegen den Vatergott widerspiegeln, Impulse der Auflehnung, welche gegen die auf homosexuellen Bindungen beruhende Religion die heterosexuellen Libidotendenzen ins Treffen führen. Wir würden diese aggressive Strömung mit einer in der Spätantike einsetzenden Zurückdrängung und einer veränderten Beurteilung der homosexuellen Betätigung zusammenstellen, als deren letzte Überreste wir noch die Verspottung der Homosexualität bei griechischen und römischen Satirikern ansehen[1]. Doch bleibt dies eine Vermutung, die um nichts wahrscheinlicher ist als eine andere über eine Zeit, die uns im Fühlen so entfremdet ist wie die des vorgeschichtlichen Orients.

Die religiöse Bedeutung des Oedipusmythus.

Ich weiß nicht, wie weit es mir gelungen ist, den Leser im Vorhergehenden ahnen zu lassen, welche große Bedeutung der Oedipusmythus im religiösen Leben der Griechen hatte und in wie inniger, unterirdischer Beziehung noch die Aufführung des »Oedipus« zu dem religiösen Ritual von Hellas steht. Die tiefe und nachhaltige Wirkung der Oedipussage in der Antike darf, wie ich glaube, gerade diesem religiösen Moment, welches das menschliche Triebleben in Zusammenstoß mit den Gesetzen der Gottheit zeigte, zugeschrieben werden. Denn es war hier wie in den Dionysosspielen und im Ritual des Attis, des Adonis und Osiris dargestellt worden, wie sich ein junger, revolutionärer Heiland gegen den alten, mächtigen Vatergott verging und wie schrecklich er diesen seinen Frevel zu büßen hatte. Ich meine, diese Wirkung sei der zu vergleichen, welche das kirchliche Passionsspiel auf die Gläubigen des Mittelalters ausübte, sie beruht auf denselben psychischen Vorgängen. Die Urgeschichte Christi ist der des Heilands Oedipus nicht unähnlich. Es ist zu betonen, daß im Oedipusmythus, wie wir ihn jetzt sehen, die tiefsten seelischen Motive, die zur Religionsbildung führten, dem Zuhörer unerkannt, doch plastisch entgegentraten und daß hier sein unbewußtes Schuldbewußtsein wachgerufen wurde.

---

[1] Die Geschichte des Chrysippos und die Bestrafung des Laios durch die Sphinx ist, glaube ich, mit dieser Veränderung in Verbindung zu bringen.

An anderer Stelle werde ich versuchen zu zeigen, daß der verborgene Kern dieses Mythus derselbe ist, wie der in der biblischen Erzählung von der Erbsünde ruhende, an die sich für viele Jahrhunderte das Schuldbewußtsein der Massen fixierte. Hier sei nur erwähnt, daß wir auf assyrischen und babylonischen Abbildungen, Siegelzylindern und Reliefs immer wieder Sphinxe, Greifen und ähnliche geflügelte Tiergestalten den Lebensbaum bewachen sehen. Jedermann weiß, daß in der Sündenfallserzählung ein Cherub, dessen ursprüngliche Tiergestalt wir aus den Visionen Ezechiels kennen, beim Lebensbaum steht wie die Sphinx vor den ägyptischen Tempeln und die löwen- und stiergestaltigen Wächter vor den Palästen Assurbanasirpals und Sanheribs: alle diese Wächtertiere sind späte Abkömmlinge totemistischer Gottheiten. Es läßt sich ferner nachweisen, daß in der Tradition vom Lebensbaum genau dieselbe Verdichtung vor sich gegangen ist wie in der Sphinxepisode des Oedipusmythus und daß jener in der biblischen Erzählung dieselbe scheinbar nebensächliche Rolle spielt wie die Sphinx in der griechischen. Als das Ergebnis einer vorbereiteten Untersuchung[1] wird man schon jetzt aussprechen, daß der Oedipusmythus die Sündenfallsgeschichte des Hellenentums genannt werden darf[2].

Vergessen wir indessen nicht, daß, was in religiös betonten Formen des »Oedipus« um Ausdruck rang und die griechischen Zuhörer erschütterte und auch uns jetzt noch erschüttert, eben jene entscheidenden seelischen Regungen sind, deren Wirksamkeit erst den Anstoß zur Religionsbildung gaben. Auch in diesem Sinne also ist die Oedipussage eine Gestaltung, welche die Wiederkehr verdrängten Materials zeigt.

Wir haben absichtlich das Rätsel, das die Sphinx aufgibt, als einen sekundären Zug aus dieser Deutung ausgeschaltet; es lag uns diesesmal mehr daran, das Rätsel der Sphinx selbst zu lösen. Oder vielmehr eines ihrer Rätsel. Denn sie hat zahlreiche, die immer erneute Anstrengungen erforderlich machen[3].

Damit aber sind wir wieder zu unserer kleinen Zeichnung zurückgekehrt, die dem Analytiker als Sinnbild des Erreichten, aber auch als ständige Mahnung zu neuer Forschung gelten darf.

[1] »Die Erbsünde« im II. Teil meiner »Probleme der Religionspsychologie«.
[2] Mit dieser Behauptung soll keine Aussage über das noch ungelöste und komplizierte Problem der Beziehungen zwischen Semiten und Griechen verbunden sein.
[3] Die Stellung des Rätsels im Oedipusmythus entspricht der, welche das Erkennen von Gut und Böse in der Sündenfallssage innehat. Vgl. »Die Erbsünde«.



Das Zersingen der Volkslieder.

Ein Beitrag zur Psychologie der Volksdichtung.

Von Dr. HERMANN GOJA.

John Meier, der bedeutende Volksliedforscher, welcher das Zersingen in den Mittelpunkt seiner Studien gerückt hat, hat in der Einleitung des Buches »Kunstlieder im Volksmunde« seine Anschauung über die Möglichkeit der Lösung dieses Problems dahin zusammengefaßt, daß er sagt, unsere Aufgabe sei es gar nicht, nach der Lösung dieser Frage zu suchen, unsere Aufgabe sei vielmehr nur die, möglichst viel Material für jenen zusammenzutragen, welcher in späterer Zeit die Lösung bringen soll. Wir seien nur Hilfsarbeiter jenes Späten, welche die Steine auf dem Bauplatz zusammentragen, mit welchen dieser das Gebäude aufführen wird. »Was wir brauchen, sind praktische Untersuchungen und nicht apriorische Spekulationen und Philosopheme, die nur verwirren. Wir haben den Philosophen durch unsere Forschungen erst das Material zu liefern, das sie dann, aber auch erst dann, verwerten mögen.[1]« Diese Hilfsarbeit hat er dann glänzend organisiert und die Griffe derselben an einigen Beispielen vorgezeigt, welche seine Volksliedstudien enthalten. Die Volksliedstudien zeigen ihn hart gegen die Einwürfe seiner Kritiker, aber fest auf dem Standpunkt verharrend, welchen er einmal eingenommen hat[2]. Goethes Spruch ist vorangestellt: »Es ist mit Meinungen, die man wagt, wie mit Steinen, die man voran im Brette bewegt, sie können geschlagen werden, aber sie haben ein Spiel eingeleitet, das gewonnen wird.« John Meier fühlt sich als solcher Stein, der sich opfern muß, um dem Spiele, dem Ganzen den Sieg zu gewinnen.

Ist es bei John Meier Stolz auf das Geleistete, den er in diesen bescheidenen Satz kleidet, so wäre es von mir Vermessenheit, denselben als Motto zu nehmen. Auch meine Meinung ist einem Steine gleich, den man im Spiele bewegt. Ob die Züge des Spielers gut sind, weiß ich jedoch noch nicht. Ich will den Eröffnungszug machen.

Wie für jede Art der Untersuchung des Zersingens, ist es auch für meine das Wichtigste, geeignetes Material zusammenzustellen.

[1] J. Meier, Kunstlieder im Volksmunde, S. *7.
[2] J. Meier, Volksliederstudien, S. VII—VIII.

John Meier hat ja die Schwierigkeiten, welche sich schon bei dieser Vorarbeit einstellen, aufgedeckt[1]: es ist unmöglich, auf Grund unserer Quellen die Varianten zu ordnen. Welche Singart der ältesten Fassung eines Liedes entspricht, welche aus einer älteren geflossen ist, kann bei unseren Volksliedern nicht festgestellt werden: und so ist auch die Reihe der Singarten einer Variante nicht mehr wiederherzustellen, was bewirkt, daß das die Reihe bildende Gesetz ebenfalls nicht mehr zu erkennen ist. Meier hat nun einen Fall des Zersingens herausgefunden[2], für den diese Mängel zur Gänze nicht bestehen, und zwar ist er das Zersingen der Kunstlieder. Der Ausgangspunkt der Entwicklung ist hier fest, er ist das Kunstlied. Werden nun alle im Volke gesungenen Fassungen des Kunstliedes gesammelt und zusammengestellt, so ist es möglich, die zuerst notwendige Reihe der Singarten aufzustellen, um vielleicht dann aus dieser Reihe auf das sie beherrschende Gesetz zu gelangen.

Gewiß ist richtig: auf die Urfassung eines Volksliedes können wir nicht mehr gelangen. Was wir sammeln, ist vielleicht das rte, lte, xte Glied einer Reihe. Wir wissen nicht, wie viele Glieder zwischen den einzelnen, erhaltenen ausgefallen sind, und wir wissen nicht, in welcher Folge die erhaltenen zu ordnen sind. Auch John Meier gewinnt durch Feststellen des Kunstliedes nur einen Haken, an welchem die vielen Varianten wie ein zerzaustes Bündel von Bändern befestigt sind. Wenn wir aber auch nicht mehr die gewünschte Reihe von a—x wiederherstellen können, eines ist uns unter günstigen Umständen möglich, zwei, mehrere aufeinanderfolgende Glieder derselben zu erfassen, etwa das mte, m, erste Glied der Reihe. Gelingt uns dies in einer größeren Anzahl von Fällen, so haben wir Aussicht, aus den sich ergebenden Parallelen das gesuchte Gesetz zu finden.

Ich habe nun eine solche Phase in der Entwicklung von Volksliedern festzulegen versucht. Ich habe durch die Sammlung der Varianten von Soldatenliedern die Entwicklung festzuhalten versucht, welche dieselben während des Weltkrieges innerhalb eines Regimentes[3] durchgemacht haben. Ich will also versuchen, aus diesen Singarten heraus unter gleichzeitiger Benützung der vorliegenden Forschungsergebnisse auf den Sinn des Zersingens zu kommen.

Bevor ich mich an diese meine Arbeit mache, will ich noch eines bemerken. Es gibt noch eine dritte, bisher noch nicht benützte Gelegenheit, zum Verständnis des Zersingens zu gelangen. Es ist das Studium der Lesarten unserer Kunstlieder. Wenn das Lied eines Kunstdichters uns in zwei Fassungen A und B vorliegt, so haben wir einen Fall, welcher dem des Zersingens ähnlich ist. Das Lied wurde von seinem eigenen Dichter zersungen, etwas, was bei

---

[1] J. Meier, Kunstlieder im Volksmunde, S. XVII ff.
[2] Ebenda, S. XIX.
[3] K. k. Schützenregiment Nr. 24, Umgebung von Wien.

unseren Volksliedern gewiß auch möglich ist. Man wird mir einwenden, daß die dieses Zersingen der Kunstlieder beherrschenden Gesetze schon erkannt worden seien. Es seien formale Gründe usw. Es wurde aber doch schon bemerkt, daß auch die Entwicklung des Dichters, das Leben desselben, Einfluß auf die Bildung dieser Varianten nehmen. So kommen wir auf eine psychische Quelle des Zersingens, welche bei den Fassungen unserer Kunstlieder noch nicht freigelegt worden ist. Das Studium der Reihen dieses Zersingens, welche uns schon oft mustergültig geordnet vorliegen, könnte also ebenfalls zur Erkenntnis der das Zersingen beherrschenden Gesetze führen. Gehen wir aber nun den uns vorgeschriebenen Weg.

Die Identifizierung.

Wenn man am Anfange dieser Arbeit fragt, was die Ursache gewesen sein könne, daß man trotz vieler Mühe nicht auf den Sinn des Zersingens gestoßen ist, so gibt es auf diese Frage nur eine Antwort: es ist das Außerachtlassen, als unwesentlich Fallenlassen von Erscheinungen, welche dem Suchenden als unwesentlich, nebensächlich erscheinen, während sie tatsächlich die einzigen Führer zu dem Geheimnis sind. In Wahrheit kann man erst dann beurteilen, ob etwas zum Verständnis wichtig oder unwichtig ist, wenn man das Wesen der Erscheinung kennt. Ich will mich hüten und trachten, nicht in diesen Fehler zu verfallen und beginne daher mit der Untersuchung eines solchen unwichtig erscheinenden Phänomens.

Beim Sammeln der Lieder diktierten mir Soldaten auch folgende Strophe:

Und wann i mei Häusel verkauf',
Das Geld, das i krieg, dann versauf',
So sagt's mein Vota,
I bin a Soldat,
Der alles versoffen hat.

Es ist die erste Strophe eines auch sonst verbreiteten Liedes[1]. Die übrigen Strophen waren den Leuten nicht bekannt. Das Liedchen wurde nach Angabe der dörfischen Sänger in dieser Form und, wie alle Rekrutenlieder, in der Zeit vor der Assentierung gesungen. Nach derselben hört ja das Singen auf, »da sind die Einen behalten, die Andern nicht«. An dem Liede und an den hier angeführten Tatsachen ist wohl nichts Auffälliges. Nein. Wenn es nicht das ist, daß es überhaupt gesungen wird. Daran, daß ein Bauernbursche, welcher assentiert worden war und dieses freudige Ereignis auch belumpt hatte, auf dem Heimweg ein lustiges Liedchen dichtete, daran wäre wahrlich nichts merkwürdig. Daß ein anderer aber, ein dem Dichter ganz Fremder, Tagferner, nach Jahrzehnten dieses Liedchen singt, singt, als ob er der Dichter, der Assen-

[1] Zum Beispiel A. Dörler, Volkslieder aus Tirol, Zeitschrift des Vereines für Volkskunde 20, 1910; Kaindl, Deutsche Lieder aus Rosch, Zeitschrift des Vereines für Volkskunde 15, 1905; Hruschka-Toischer, III, Nr. 297. Vgl. Simrock, Nr. 339.

tierte, das Ich wäre, daran ist doch so viel Besonderes, daß wir nicht ohne weiteres vorübergehen dürfen. Ich will diese Erscheinung die Identifizierung nennen. Der Sänger des Liedes identifiziert sich mit dem Dichter. Das Ich des Dichters fällt mit dem Ich des Sängers zusammen. Sicher ist dies nur möglich bei gewissen Gleichheiten. Welcher Art diese gleichen Merkmale sind, können wir noch nicht sagen. Vielleicht genügt die Gleichheit der Situation, des Milieus, was das Vorhandensein der Standeslieder nahelegen würde. Wir werden aber jetzt schon annehmen müssen, daß es sich hier um Gleichheiten der menschlichen Psychen handeln muß, da die von uns festgestellte Identifizierung zusammenhängt mit dem allgemein Menschlichen, dem Typischen in den Volksliedern. Nur dann, wenn sich in irgend einer Form, klar oder unklar, Typisches in einem Liede findet, kann es wiedergesungen werden, während Individuelles für keinen Zweiten singbar ist. Wir sind von der aufgezeigten Tatsache der Identifizierung auf eine zweite gekommen, wir brechen ab, da wir dem Wesen der Identifizierung erst nachgehen müssen. Viele Varianten erklären sich sofort aus dieser Identifizierung. Ich führe einige Beispiele an.

Die ersten Fälle sind wenig interessant: Ein Lied [1], mit der Anfangszeile »Vierundzwanzig lustige Brüder« oder »Vierundzwanz'ger, lustige Brüder« oder »Vierundzwanz'ger sind lustge Brüder« begann vor dem Weltkriege »Füselier sind lustge Brüder« [2] oder »Musketier seins lust'ge Brüder« [3]. Ein anderes Lied [4] »Katrinchen, trau nur nicht, Trau kei'm Soldaten nicht« wurde zersungen zu »Mädchen, Mädchen, traue nur dem Schützen nicht.« Ebenso wurde in dem Liede »Mein Regiment, mein Vaterland« [5] Zeile 15 »Ein Musketier, der soll es sein« verändert in »Ein fescher Schütze muß es sein« und Zeile 18 »Sei's Musketier, sei's Füselier« zu »Sei's Schütze, sei es Offizier«. Ein Lied »Treu dem Vaterland ergeben« [6] ändert seine 4. Zeile »Ich als Landwehr auf der Wacht« in »Ich als Landschütz« usw. oder »Als ein Landschütz« usw. oder »Als ein Schütze usw.«

Ebensowenig wie diese ersten Beispiele verraten die folgenden etwas von ihrer Ursache. B 60 des »Neuen Kriegsliedes« [7] wird zu A 60 »Siegreich woll'n wir Frankreich schlagen«, Zeile 15 (von Erk-Böhmes deutschem Liederhort III, 1331) wird zu »Die Feinde usw.«, I A 1 der Sarajewoliedgruppe wird zu I B 1, D 1, I A 21 desselben Liedes zu I B 21. Der Refrain des »Guten Kameraden«:

Die Vöglein im Walde,
Die singen so wunder-wunderschön:
In der Heimat, in der Heimat,
Da gibt's ein Wiedersehn [8].

---

[1] Köhler-Meier, Volkslieder von der Mosel und Saar, Nr. 248.
[2] Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, III, 1331.
[3] Breuer, Der Zupfgeigenhansl, S. 251.
[4] Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, III, 1423.
[5] Ebenda, III, 1389.
[6] Vgl. unten S. 140 ff. das Lied »An der Weichsel gegen Osten«.
[7] Vgl. unten S. 203 ff.
[8] Vgl. J. Meier, Das deutsche Soldatenlied im Felde, S. 57.

wird zu:

Die Kanonen von Skoda,
Die schießen so wunder=wundergut:
O Italien, o Italien,
Deine Falschheit kostet Blut.

Wie steht es aber mit den folgenden Singarten? Zeile 13 des Liedes »Musketier' sind lust'ge Brüder«: Schwarz das Lederzeug, wird zu: Gelb das Riemenzeug. Zeile 16 eines Liedes[1] »Unsre schwarzen Hosen« lautet in einer Fassung des Weltkrieges »Und

[1] Es ist das Fridolinlied, das ich mit Varianten folgen lasse:

A 1 Es schlagt schon halber Neune,
Fridolin,
In das Wirtshaus gehn ma eini,
Fridolin,
Und der Wirt, der laßt euch sagen,
Halber Zehne hat's schon gschlagen,
5 Zapfenstreich ist längst vorbei,
Isabella, Fridolin.

Da kamen zwei Gendarmen,
Fridolin,
Die Gewehre untern Armen,
Fridolin,
In der Ferne der Laterne
Steht der Hauptmann auch dabei
10 Mit der ganzen Polizei,
Isabella, Fridolin.

Sie wollten uns arretieren,
Fridolin,
Auf das Wachzimmer wollens uns führen,
Fridolin,
Fünfundzwanzig aufgemessen,
Daß mirs Zhausgehn nicht vergessen,
15 Wollt der Tambour einischlagn,
Isabella, Fridolin.

Unsere schwarzen Hosen,
Fridolin,
Sind schon längst versoffen,
Fridolin,
Und der Mantel steht im Standel
Und die Blusen ist versetzt
20 Und das Madel ist verwetzt,
Isabella, Fridolin.

Vor einem oder zwei Jahren,
Fridolin,
Als wir noch Rekruten waren,
Fridolin,
Habens uns glernt das Exerzieren,
Vor die Herrn das Defilieren
25 Und dabei die Disziplin:
Isabella, Fridolin.

B 1 schlagt › ist 2 In das › Ins 6 dort stehen 7 auf den 11 wollen 12 Auf das › Aufs 15 Wann der Tambour Neune schlägt, 16 Wo sind die

unsere grauen Hosen«. Die erste Zeile des Liedes »Joli tambour«[1] zeigt ein starkes Anwachsen der Truppenstärke. »Fünftausend Mann«, »Zehntausend Mann«, »Dreißigtausend Mann«, »Vierzigtausend Mann« und »Hunderttausend Mann, die zogen ins Manöver«. Das Anwachsen dieser Zahl ging parallel dem Entstehen der Riesenheere. In dem Liede »So leb' denn wohl, wir müssen Abschied nehmen«[2] entwickelt sich die erste Fassung der Zeilen:

Dort auf dem Feld, wo unser Blut einst rinnt,
Wo so viel Tote und Verwundte sind,

zu:

Ja dort im Krieg, wo sich das Blut entrinnt,
Wo man nur Tote und Verwundte findet,

und wird so der Unlust gerecht, welche sich der Soldaten angesichts der schweren Blutopfer des Weltkrieges bemächtigt. III B 44 der Sarajevoliedgruppe[3] »Die leuchten dem Soldaten« wird zu I A 28 »Sie leuchten den Soldaten«. Das Lied »Musketier' sind lust'ge Brüder« ändert daher ebenfalls seinen Refrain. Man vergleiche mit:

Halli, Hallo, Halliallìallo,
Bei uns geht's immer eso!

die Fassung des Weltkrieges:

Wir sterben, wir sterben,
Wir sterben als ein Held.

Die Abneigung gegen das Soldatentum bricht hier stark durch. Dieses Durchbrechen unterdrückter, unlustbetonter Vorstellungen zeigt auch eine Variante des Liedes »Joli tambour«:

Und der Reiter sprach:
Zwei Stiefeln ohne Sporen.

Später:

Zwei Stiefeln ohne Sohlen.

---

blauen 17 Die sind 18 Standel › Handel 22 Rekruten › Spate › Späte 24 Die Herrn › dem Jöbstel, das fehlt 25 a stramme

C 1 schlagt › is 5 Gruß, auf Wieder, Fridolin. 6 Es kommen 7 auf den 10 Gruß, auf Wieder, Fridolin. 11 wollen 15 Wann . . . Neune schlägt. Gruß auf Wieder, Fridolin 16 Und unsere grauen 17 Die 18 Handel 20 Und die Stiefeln sind zerfetzt: Gruß, auf Wieder, Fridolin. 25 Gruß, auf Wieder, Fridolin.

D 7 Die fehlt, untern › auf den 11 wollten › wollen 12 Ins Wachlokal uns führen 14 nicht › hätt 16 Wo sind die blauen Hosen 17 Die sind 21 Und vor a, zwa, drei Jahren 25 a bisserl

Ich habe dieses Lied noch nirgends aufgezeichnet gefunden. (Konnte wohl auch nicht alle Sammlungen wegen der Kriegsverhältnisse einsehen.) Auf der Wiener Stadtbibliothek befindet sich in einem Karton (39976 C) unter ungefähr 700 fliegenden Blättern und Handschriften ein Lied: Fridolin der Matrose. Nach der schon bekannten Melodie. Im Verlag bei Franz Barth in Wien, Mariahilf 28, das mit unserem Liede Rhythmus und Refrain gemein hat, sonst aber einen eigenen Text besitzt. Es scheint demnach einer der vielen Fälle vorzuliegen, in denen Schifferlieder zu Soldatenlieder verschoben wurden.

[1] Zum Beispiel Köhler-Meier, Volkslieder von der Mosel und Saar Nr. 258.

[2] Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, III, 1378.

[3] Vgl. unten S. 154 ff.

Eine Parallele zu dieser Singart erzeugte auch das Fridolinlied. Die obszöne Zeile desselben:

Und das Madel ist verwetzt ⟨A 20⟩

wurde nämlich zersungen zu:

Und die Stiefel sind zerfetzt, ⟨C 20⟩

worauf der Refrain »Gruß, auf Wieder, Fridolin!« die geballte Faust des so elend ausgerüsteten Soldaten zeigte. Sehr fein macht sich diese Abhängigkeit des Liedtextes von den die Soldaten beherrschenden Gefühlen in der Fixierung ursprünglich schwankender Varianten bemerkbar. So beginnt das Lied »Ade, mein Schatz! Ich muß nun fort«[1], welches am Anfang des Weltkrieges als erste Zeile »Soldatenleben, das heißt man lustig sein« gehabt hatte, seit Frühjahr 1916 immer »Soldatenleben, das heißt man traurig sein«. Ebenso wurde im selben Frühling die zweite Zeile des S. 141 mitgeteilten Liedes »Treu dem Vaterland ergeben« auf die eine Form festgelegt, während sie 1914 zwischen »Schon« und »Schont' ich usw.« gewechselt hatte.

Zeigen diese Singarten die wachsende Kriegsmüdigkeit der Soldaten, so gibt die folgende Variante ein Bild der schwindenden Disziplin. Der Schluß des schon mehrfach zitierten Fridolinliedes lautete ursprünglich:

Vor einen oder zwei Jahren,
Fridolin,
Als wir noch Rekruten waren,
Fridolin,
Habens uns glernt das Exerziern,
Vor die Herrn das Defiliern
Und a stramme Disziplin.
Isabella, Fridolin.

»Und a stramme Disziplin« wurde nun im Laufe des Weltkrieges zuerst zu »Und dabei die Disziplin« und schließlich zu dem ironischen »Und a bisserl Disziplin«.

Zeigen alle diese Beispiele, daß unlustbetonte Vorstellungen die Ursache des Zersingens sind, daß die Ursache des Zersingens eine Verschiedenheit in der Psyche des Dichters und des Sängers, eine Verschiedenheit in der Psyche des früheren und späteren Sängers ist, so beweisen die folgenden Varianten, daß die Verschiedenheit der Psychen auch in lustbetonten Vorstellungen liegen kann. Z. 23 des Liedes »Vierundzwanzig lustige Brüder« lautete »Sind wir unserm König treu«[2], später »Sind wir unserm Hauptmann

[1] Büsching u. v. d. Hagen, Sammlung deutscher Volkslieder, Nr. 11, vgl. ebenda, Nr. 86.

[2] In einer Fassung des Regimentes, die aus dem Kriegsbeginn stammt und Friedensverhältnisse durchscheinen läßt.

gleich«. Die ursprünglich lustbetonte, dann unlustbetonte Vorstellung des Königs ist also durch die lustbetonte des beliebten Hauptmannes ersetzt worden, ebenso wie in Z. 12 des Liedes »Vierundzwanzig lustige Brüder«, »Kaiser Wilhelm«[1] durch den »Hauptmann« verdrängt wurde. Entsprechend ist die ironische Ersetzung des »Hauptmanns« durch den »lieben, guten Kaiser«. (Z. 30 desselben Liedes[2].) Diese Vertauschung gefühlsindifferenter oder unlustbetonter Vorstellungen durch lustbetonte zeigt sich auch in dem Liede »Joli tambour«, in welchem der »Reiter« durch den »Leutnant«, in dem Liede »Vierundzwanzig lustige Brüder«, in welchem später der »Hauptmann« durch den »Fähnrich«, in dem Fridolinliede, in welchem »die Herrn« durch den »Jöbstel«[3], den beliebtesten Oberstleutnant des Regiments ersetzt wurden. Überall erfolgen diese Veränderungen dann, wenn das Lied von einem neuen Sänger übernommen wird, und zu dem Zwecke, um die zur Identifizierung notwendige Gleichheit der Bewußtseinslagen herzustellen.

Fassen wir das an den Singarten Beobachtete zusammen, bevor wir weiterschreiten. Alle Varianten hatten nur eine Ursache, die Identifizierung. Um dieselbe zu ermöglichen, wurde das Lied geändert. Ein Teil dieser Veränderungen war rein äußerlich. Die Identifizierung wurde erreicht durch bloße Gleichsetzung von Zeit, Ort und Waffe usw. Ein anderer Teil derselben ging in die Tiefe. Das sind jene Fälle des Zersingens, in denen, oft in feinster Weise, psychische Verschiedenheiten ausgeglichen werden, in denen der lange Krieg mit seinen vielen Toten und der wachsenden Kriegsunlust, die schlechte Ausrüstung und die schwindende Disziplin zum Ausdruck gelangen. Ich glaube, wir sind an eine Quelle des Zersingens überhaupt gekommen, an die psychische Quelle desselben.

Das ist, wie mich dünkt, ein Schritt auf dem Wege zur Erkenntnis. Nicht wie bei den Lesarten der Kunstlieder ist das Formale die Ursache des Zersingens, sondern das Psychische, wenigstens in vielen der von uns beobachteten Fällen. Wir werden abwarten müssen, ob Formales nicht doch zu irgend einer Zeit eine Rolle spielt. Die Gleichheit der Situation genügt jedenfalls nicht, ein Lied wiederholbar zu machen, es gehört die Gleichheit der Psyche dazu.

Noch eines haben wir zu berücksichtigen gelernt: die Tatsache, daß die menschliche Psyche sich ebenso ändert wie das Milieu. Dauernd, zeitlos sind nur Probleme. Ein solches Problem ist z. B. das Verhältnis des Menschen zum Krieg. Zu allen Zeiten nehmen die Menschen zum Kriege Stellung, immer aber in verschiedener Weise. Dadurch sind denn auch die Lieder, welche sich mit dem Probleme beschäftigen, zu allen Zeiten verschieden.

---

[1] Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, III, 1331, Nr. 4.

[2] Vgl. Köhler-Meier, Volkslieder von der Mosel und Saar, Nr. 248 B, Z. 14.

[3] Vgl. Anm. 1, S. 136, A und B 24.

Verfolgen wir einmal theoretisch die Veränderungen eines Liedes. Die ersten werden sich an das Milieu anknüpfen, die späteren an die Wandlungen der Psyche. Immer neuen Verhältnissen werden sich die Singarten anschließen. In unbegrenzter Weise? Nein. Die Änderungen, welche am Milieu, ebenso wie an der Psyche entstehen, werden nach einiger Zeit so groß sein, daß sie das Zersingen nicht mehr beseitigen kann. In dieser Zeit wird das Lied fallen gelassen und ein neues gedichtet, welches dem neuen Milieu, der neuen Psyche, entspricht. Wir erhalten so zwei Lieder, welche denselben Stoff, dasselbe Problem, aber in verschiedener Weise behandeln. Verfolgen wir einen Stoff durch alle Zeiten, so erhalten wir die Geschichte des Stoffes, die Stoffgeschichte. Das Phänomen der Stoffwandlung, wie wir es in der Stoffgeschichte beobachten, ist letzten Endes nichts anderes als eine, und zwar die letzte Form des Zersingens.

Ich habe die Theorie der Identifizierung noch nicht erschöpft. Von einem Beispiele bin ich ausgegangen und habe sie davon abgeleitet. Mit einer Reihe von Singarten habe ich sie weiter unterstützt. Außerdem bin ich von einem Ich-Liede ausgegangen. Hier muß ich ergänzen. Leicht gelingt mir dies bei den Wir-Liedern. Sie sind ja nichts anderes als Ich-Lieder. »Wir« ist ja gleich »ich und andere«. Schwierig ist es aber bei Er-Liedern, bei Liedern der dritten Person. Daß auch bei diesen sich der Sänger mit den dritten Personen identifiziert, kann ich folgendermaßen nachweisen. Das Lied »Vierundzwanzig lustige Brüder« wurde von den Kompagnien des Schützenregiments Nr. 24 gesungen. Eine Mehrzahl von Individuen sang daher über sich in der dritten Person pluralis. Die erste Person pluralis fällt daher mit der dritten zusammen. Statt »Vierundzwanzig lustige Brüder« wäre ebensogut »Wir« zu schreiben und zu singen. Lieder von der Art sind also nur versteckte Wir-Lieder. Die Identifizierung bleibt vorhanden. Nicht bei allen Er-Liedern läßt sich dieselbe so leicht und auf so einfache Weise zeigen. In der Zeitschrift des Vereines für Volkskunde IV, 212 ist von Else Priefer aus Sommerfeld und Umgebung folgendes Lied mitgeteilt:

1. An der Weichsel gegen Osten,
Ein Soldate stand auf Posten,
Er dem Land anverwandt,
Ward zur Schildwach' er ernannt.

2. Plötzlich sieht er im Gesträuche
Einen Mann sich näher schleichen,
Halt! rief er ihn dreimal an,
Ob er Losung geben kann.

3. Losung, oder ich muß schießen,
Euer Blut muß ich vergießen,
Und so wahr ich Sachse bin.
Diese Kugel streckt Euch hin.

4. Nun wohlan, so laßt uns sehen,
Wie weit unsre Kugeln gehen,
Ob du deines Vaters Brust
Auf dem Felde opfern mußt.

5. Zitternd schrak der Mann zusammen.
Himmel, rief er, habt Erbarmen!
Betete: Ach Gott, ich muß.
Und so fiel der Todesschuß.

Eine Identifizierung des Sängers mit dem Dichter oder gar mit dem Helden dieses Liedes, welcher seinen Vater töten muß und ihn auch erschießt, ist wohl nicht anzunehmen. Der Fall, welcher in dem Liede dargestellt ist, ist außerdem keineswegs typisch. Selbst im Weltkriege wird er kaum vorgekommen sein. Und dennoch wurde dieses Lied gesungen. Bei meinem Regimente lief es in folgender Fassung:

A.

1. Treu dem Vaterland ergeben,
Schont' ich nicht mein junges Leben,
Stand bei heller Mondesnacht
Ich als Landwehr auf der Wacht
5 Auf eins, zwei.
Stand bei heller Mondesnacht
Ich als Landwehr auf der Wacht.

2. Horch, was hör' ich im Gesträuche?
Einen Mann, der mich umschleiche.
10 Halt! Wer da? ruf ich ihn an,
Ob er Losung geben kann
Auf eins, zwei.

3. Losung, Bruder, ich muß schießen,
Menschenblut muß ich vergießen,
15 Denn, so wahr ich Landwehr bin,
Meine Kugel streckt dich hin
Auf eins, zwei.

4. »Vater, Vater, hab' Erbarmen!
Vater, lasse dich umarmen!
20 Rette mich!« O Gott, ich muß!
Und sogleich fällt auch ein Schuß
Auf eins, zwei.

B 2 Schon' 4 Landschütz'
Zwischen 7 und 8:
Stand ich einst auf meinem Posten
Ganz allein im fernen Osten
Mit dem Feinde anverwandt,
War der Vormarsch mir bekannt
Auf eins, zwei.

9 umschleichet 11 er mir 13 Bruder › oder 14 mußt du 15 Denn › Und 16 Meine › Eine 18 Vater habe doch 20 O › Ach 21 sogleich fällt › zugleich fiel
C 9 Ist ein Feind 13 Bruder › oder 18 hab mit mir 19 Sieh den Sohn in deinen Armen 20 Vater, komm an meine Brust
D 3 bei › in 4 Als ein Landschütz 8—22 fehlt.

Ich vernachlässige die Fülle interessanter Singarten, welche dieses Lied aufzeigt und verweile nur bei der Tatsache, daß alle Fassungen dem Liede der Else Priefer entsprechen, nur daß sie Ich-Lieder sind, während die ältere Form ein Er-Lied gewesen ist. Also auch in dem Liede, in welchem der Held seinen Vater tötet, identifizieren sich die Sänger mit dem unglücklichen Soldaten. (Dem Umstande, daß in der jüngeren Fassung der Vater den Sohn töten muß, ist wohl nur untergeordnete Bedeutung beizumessen, der neue Fall bleibt ebenso vereinzelt wie der alte[1].)

Man kann einwenden, daß dieses Beispiel sowohl dafür gedeutet werden kann, daß in Er-Liedern Identifizierung von Sänger und Liedperson stattfindet (dann müsse ein Rätsel vorgemerkt werden, welches später zu lösen ist, jenes Rätsel, wie sich Menschenmassen mit dem seinen Sohn, Vater tötenden Soldaten identifizieren können), als auch dafür, daß die ganze Theorie falsch sei, weil das angeführte Lied ein Ich-Lied sei, in welchem sich die Sänger nicht mit der Liedperson identifizieren. Ich bin an einem Punkte angelangt, von dem es scheinbar kein Weiter mehr gibt. Ich will aber noch etwas sagen. Es gibt sehr viele Ich-Lieder, bei welchen die von mir behauptete Identifizierung nicht eintritt. Ich kann diese Behauptung, welche sofort mehr Glauben finden wird als meine erste, durch ein Beispiel unterstützen. Die Strophe: »Und wann i mei Häusel verkauf',« usw., welche den Ausgangspunkt meiner Erörterung gebildet hat, wird auch von Mädchen gesungen. Daß sich diese Mädchen aber mit dem assentierten Burschen identifizieren, welcher sein Geld versoffen hat, ist nicht annehmbar. Es gibt aber sehr viele solcher Ich-Lieder, die, wenigstens fallweise, von beiden Geschlechtern gesungen werden. Das Uhlandsche Lied »Ich hatt' einen Kameraden« ist ein reines

---

[1] Das »Deutsche Volkslied«, Jahrgang 17, bringt S. 93 unter dem Titel »Das Landschützenlied« eine Fassung, welche zwischen den beiden im Text angeführten steht. Diese Fassung ist bis Strophe 5 Ich-Lied und geht dann in ein Er-Lied über. Ich gebe die beiden letzten Strophen:

5. Laß, mein Sohn, du tapfrer Landschütz,
Laß mir deine Kugel geben,
[: Ob du deines Vaters Brust
Auch dem Feinde opfern mußt :]
Auf eins zwei.

6. Ach, da brach der Sohn zusammen.
Vater, lasse dich umarmen,
[: Rette mich, o Gott, ich muß,
Und zugleich fiel auch ein Schuß :]
Auf eins zwei.

Ein Vergleich der letzten Strophe dieser Fassung mit der von A zeigt, wie leicht der Tausch der Hauptpersonen möglich war. — Für eine tiefergehende Analyse ist wichtig, daß Futilitates, Bd. IV, S. 122, ein Lied mitgeteilt wird. (Ein Posten im italienischen Kriege von 1859), welches sich mit unserem sehr stark berührt an Stelle des Vaters (Sohnes) jedoch die Geliebte einsetzt, welche der Posten tötet.

Soldatenlied und ist dennoch, wie alle Kriegslieder, während des Weltkrieges auch von Mädchen gesungen worden.

Wir sehen: bei genauerem Eingehen in die Theorie der Identifizierung sprechen so viele Gründe dagegen, daß wir abbrechen mit der Überzeugung, einen falschen Anfang gemacht zu haben. Das Phänomen der Identifizierung, welches wir zuerst als unbedeutend bezeichnet haben, das dann für uns Bedeutung gewonnen zu haben schien, hat sich am Ende als ebenso kompliziert erwiesen, wie das des Zersingens selbst. Wir haben als Ergebnis unseres ersten Versuches nur eines, daß wir zu dem ersten Rätsel, welches wir zu lösen unternommen, noch ein zweites gefunden haben. Ich glaube aber, daß dieser Anfang doch wertvoll war, weil er uns zeigte, daß wir die Lösung des Problems des Zersingens im Psychischen suchen müssen. Lassen wir also die Frage nach der Identifizierung zunächst unbeantwortet und suchen wir tiefer in die Psyche des Sängers und Dichters einzudringen.

Psychische Quellen der Dichtung.

Das erste Kapitel hat uns die Erkenntnis gebracht, daß das Volkslied in einem viel engeren Zusammenhange mit dem Bewußtsein des Sängers steht, als man sonst anzunehmen geneigt ist. Der Zusammenhang zwischen Gedicht und Seele des Dichters ist zwar immer anerkannt worden, daß er aber so fein ist, wie er nach der Betrachtung der ersten Singarten erscheinen muß, ist kaum bewußt gewesen. Er bleibt auch nur so lange bestehen, als das Kunstwerk in seiner Form beweglich bleibt. In dem Augenblicke, in welchem die Form erstarrt, löst sich derselbe, da das Lied nicht mehr die Wandlungen der Bewußtseinslagen mitmachen kann. Eigentlich bin ich der Lösung meines Problems schon recht nahe gekommen. Denn wahrscheinlich sind die Änderungen der Lieder nur Folgen der Änderung unserer Bewußtseinslagen. Es handelt sich eigentlich nur mehr darum, den Zusammenhang, seine Art, zwischen Bewußtseinslage und Dichtung festzustellen. Ist die Art dieser Relation festgestellt, dann ist eine Erklärung der Singarten möglich. Um diese so wertvolle Relation zu finden, begeben wir uns auf kurze Zeit in das Gebiet der Psychologie.

Ich hätte also die Entstehung des Kunstwerkes aus der Bewußtseinslage des Dichters zu erklären. Es ist schwer für solche Spekulationen einen Anfang zu finden, von Axiomen auszugehen ist unmöglich und doch müssen die ersten Sätze jedermann evident sein. Ich will folgendermaßen beginnen: Niemand wird bestreiten, daß das künstlerische Schaffen eine menschliche Handlung ist. Grundlage aller Handlungen ist aber ein Streben nach Entfernen von Unlust, beziehungsweise nach Schaffung von Lust, wobei nicht vergessen werden darf, daß Unlust aus einer gegebenen Bewußtseinslage entfernt, beziehungsweise Lust aus einer solchen, durch Veränderung derselben

geschaffen werden soll. Nehmen wir nun eine solche Bewußtseinslage an, so ist das Streben zunächst ein Wunsch, ein Drang nach Veränderung der Bewußtseinslage, es wird zum Willen, wenn mit ihm die Vorstellung eines Zweckes, eines Zieles verbunden ist. Zweck ist dabei der Vorgang, Zustand, durch dessen Eintreten, Herbeiführen, die in der gegenwärtigen Bewußtseinslage enthaltene Unlust entfernt, vermindert, die in derselben enthaltene Lust erhalten, beziehungsweise gesteigert wird. Die Mittel zur Erreichung des Zweckes werden durch Überlegung, welche durch die Erfahrung unterstützt wird, gefunden. Diese Überlegung erzeugt verschiedene Willensimpulse, aus welchen durch Verdrängung aller bis auf einen der Willensentschluß entsteht, dem dann die Willenshandlung entweder sofort oder nach Ablauf einer Zeit folgt. Die Willenshandlung realisiert dann die zuerst als Zweck vorgestellte Bewußtseinslage.

Was ich bisher dargestellt habe, ist nichts anderes als der psychische Prozeß der Veränderung einer gegebenen Bewußtseinslage durch Willenshandlung. Ich setze nun den Fall: der vorgestellte Zweck ist unerreichbar, die Zielvorstellung nicht realisierbar, im einfachsten Falle deshalb, weil äußere Umstände die an und für sich mögliche Willenshandlung verhindern, im schwersten Falle deshalb, weil sich der Ausführung der Willenshandlung innere Widerstände entgegenstellen. Die Überlegung beginnt dann von neuem. Sie sucht neue Mittel zur Verwirklichung der Zielvorstellung zu finden. Sie werden gefunden und die Willenshandlung setzt ein, die wieder scheitert. Neues Suchen usw. Die Folge dieser Anstrengungen ist ein Zustand der Erschöpfung, verursacht durch anhaltendes Nachdenken, verbunden mit einer in einseitiger Richtung verlaufenden Erregung des Reproduktionsverlaufes, also ein Zustand, welchen die Entstehung von Halluzinationen und Illusionen zur Voraussetzung hat. Mit anderen Worten: Ist eine Zielvorstellung durch Willenshandlung nicht realisierbar, dann kann sie durch eine Halluzination, beziehungsweise in besonders günstigen Fällen durch eine Illusion verwirklicht werden. Denn die Halluzinationen und Illusionen haben für ihre Dauer dieselbe Realität als eine durch Willenshandlung geschaffene Wirklichkeit. Selbstverständlich ist eine auf der beschriebenen Grundlage entstandene Illusion im allgemeinen deutlicher als eine Halluzination, da die mit der Illusion verbundene Organempfindung den Schein der Realität verstärkt[1]. Die Illusion kann nun des Charakters des Zufälligen dadurch entkleidet werden, daß der zu ihrer Entstehung notwendige äußere Reiz von dem Individuum bewußt oder unbewußt selbst geschaffen wird. Das Wesen der Kunst besteht nun darin, daß sie, um ein Streben zu befriedigen, durch reflexive Tätigkeit des Bewußtseins zunächst eine Zielvorstellung schafft und diese Zielvorstellung durch Herstellung äußerer Reizquellen zur Illusion

[1] Vgl. zu dem oben Gesagten Jodl, Lehrbuch der Psychologie, VII, 1, 2, 19 XII, 1, 6, 8, 10, VIII, 12, IV, 16.

erhebt. Das Kunstwerk ist dabei nur die Reizquelle, welche bei entsprechender Bewußtseinslage die Entstehung einer Illusion ermöglicht[1].

Ich will diesen psychologischen Prozeß an einem Beispiel veranschaulichen. Ein Jüngling lebe getrennt von der Geliebten, was für ihn Ursache einer unlustbetonten Bewußtseinslage ist. Das Schmerzgefühl erzeugt das Streben nach Entfernung der Unlustquelle aus der Bewußtseinslage. Das Streben schafft zunächst eine Zielvorstellung: Beisammensein mit der Geliebten. Die Überlegung, welche sich an diese Vorstellung anschließt, zeigt, daß ein Zusammenkommen unmöglich ist, führt zur Erschöpfung und damit zur Halluzinierung der Zielvorstellung. In der Halluzination ist der Jüngling mit der Geliebten vereinigt, im Gespräch mit derselben. Dieses Gespräch führt er, wie bei jedem realen Beisammensein (die Halluzination hat ja für ihn Realität), laut und damit schafft er eine äußere Reizquelle, welche die Hallunzination zur Illusion steigert. Das Gespräch in der Illusion ist aber eine Urform des Liedes, die Anrede an die Geliebte schon ein häufiger Inhalt des Liebesliedes. Welcher Art immer dann das so geführte Gespräch sein mag, es ist Befriedigung eines sonst unerfüllbaren Strebens.

Noch eines bleibt klarzustellen: Die Entstehung der Zweckvorstellung. Ich habe bisher dieselbe als selbstverständlich hingenommen, mich aber um das Woher derselben gar nicht gekümmert. Nehmen wir wieder als Ausgangspunkt eine unlustbetonte Bewußtseinslage und verfolgen den psychischen Prozeß von diesem Anfange bis zur Zweckvorstellung. Die angenommene Bewußtseinslage löst dann ein Streben aus, welches, da es noch nicht von einer Zielvorstellung geleitet ist, als Wunsch[2] anzusprechen ist. Die durch den Wunsch ausgelösten psychophysischen Kräfte bewirken nun einen Assoziationsverlauf, mit dessen Hilfe alle jene Elemente erinnert werden, welche infolge der Wirksamkeit der Assoziationsgesetze an die gegebene Bewußtseinslage angeknüpft werden können. Es werden aber nicht Vorstellungen erinnert, welche mit den gegebenen, in der Bewußtseinslage enthaltenen Empfindungen und Vorstellungen allein Ähnlichkeit usw. besitzen, sondern nur solche Vorstellungen, welche auch die sie begleitenden Gefühle, Strebungen usw. gleich mit den in der Bewußtseinslage enthaltenen Empfindungen und Vorstellungen haben. Das ist eigentlich selbstverständlich und doch wurde dieses Selbstverständliche vergessen in Betracht zu ziehen, als man auf Assoziationen stieß, welche Volkslieder untereinander verknüpften und doch keine äußere Ähnlichkeit besaßen.

Da eine klare Einsicht in den Assoziationsverlauf für das Verständnis des Zersingens unbedingt notwendig ist, will ich das Be-

[1] Für genaue Untersuchungen des Kunstphänomens ist es höchst wichtig, immer als Verschiedenes auseinanderzuhalten: 1. die Bewußtseinslage des Schaffenden oder Nacherlebenden, 2. die Reizquelle, d. i. das Kunstwerk, 3. die künstlerische Illusion.

[2] Jodl, Lehrbuch der Psychologie, VII, 19.

schriebene noch weiter aufzuhellen versuchen. Beobachten wir einen Assoziationsverlauf, etwa eine Kette von Bildern und bezeichnen das erste Bild dieser Reihe mit a_1, das zweite mit a_2, das nte mit a_n, so sind wir gewohnt die für die Assoziation nach Gleichheit, Ähnlichkeit usw. erforderlichen Gleichheiten usw. zwischen a_1 und a_2, a_2 und a_3 zu suchen, wobei alle Glieder der Reihe entweder von der erregenden Vorstellung einzeln noch gebunden sind, also einen Ring um dieselbe bilden oder sich, abgesehen von dem ersten Elemente der Reihe, auseinander entwickeln und also eine von der erregenden Vorstellung aus fortlaufende Reihe bilden. Solche Assoziztionen nennen wir gebunden. Finden wir bei einer Reihe von aus dem Gedächtnis aufsteigenden Vorstellungen aber keine Ähnlichkeit, so bezeichnen wir diese Vorstellungen als ungebundene, freisteigende Assoziationen[1]. Ich sage aber: ein Assoziationsverlauf ist nicht zu prüfen auf die zufällige Gleichheit oder Ähnlichkeit der ihn bildenden Vorstellungen, sondern nach den diesen zugrundeliegenden Wünschen. Es ist also a_1 zurückzuführen auf einen in ihm enthaltenen Wunsch w_1, a_2 auf w_2, a_n auf w_n und die Assoziationskette $a_1 \ldots a_n$ auf die Gleichheit, Ähnlichkeit usw. der Wünsche $w_1 \ldots w_n$ zu untersuchen. Es ergibt sich dann eine bedeutend größere Zahl gebundener Assoziationen als wir gewöhnlich annehmen. Es wird sich sogar im weiteren Verlauf der Untersuchung zeigen, daß die Annahme freisteigender Assoziationen überhaupt abzulehnen ist, daß vielmehr alle Assoziationen in Abhängigkeit von bewußten oder unbewußten Wünschen und Gedanken zu setzen sind.

Der durch ein Streben erregte Assoziationsverlauf endet aber nicht mit der Erinnerung von Bewußtseinslagen mit gleichem oder ähnlichem Streben, er hebt noch jene Bewußtseinslagen aus dem Gedächtnis, in denen das Streben befriedigt erscheint. Die Summe der psychischen Zustände und Vorgänge vom Entstehen eines Wunsches bis zu dessen Befriedigung bildet ja eine Einheit. Es ist selbstverständlich, daß die Reihe der Wunschbefriedigungen noch weniger Ähnlichkeit besitzen wird, als die Reihe derjenigen Bewußtseinslagen, in welchen das gleiche Streben als Teil enthalten ist. Aus den so erinnerten Bewußtseinslagen baut dann das reflexive Bewußtsein[2] die Vorstellung einer Bewußtseinslage auf, welche das in der gegenwärtigen Bewußtseinslage enthaltene Streben befriedigt enthält und diese Vorstellung ist die Zielvorstellung, deren Entstehen wir erkennen wollten.

Damit habe ich mir die Grundlage geschaffen, auf der ich meine Theorie des Zersingens aufbauen will. Ist nämlich die Kunst nichts anderes als Befriedigung eines Strebens durch Illudierung der Zielvorstellung, das Lied nichts anderes als die Reizgrundlage dieser Illusion, dann ist das Zersingen der Volkslieder nichts anderes als

---

[1] Vgl. Jodl, Lehrbuch der Psychologie, VIII, 54.

[2] Ebenda, III, 63.

eine Änderung des Liedes infolge Änderung des ihm zugrundeliegenden Wunsches. Wir werden sehen, daß dieser Satz noch stark ergänzt werden muß, um zu einer Definition des Zersingens zu werden. Es wird sich auch zeigen, daß auch das Dichten ein viel zusammengesetzterer Prozeß ist, als eine einfache Illudierung einer Zielvorstellung. Für den Augenblick seien wir aber zufrieden, dieses Fundament gebaut zu haben und gehen zur Betrachtung einiger Lieder über, welche die wunscherfüllende Tendenz der Dichtung bestätigen.

Beispiele.

Um die wunscherfüllende Tendenz der Dichtung nachzuweisen, wähle ich zunächst ganz einfache Beispiele, Lieder, deren Dichter und Sänger noch ein verhältnismäßig einfaches Bewußtsein besessen haben. Aus Liedern komplizierten Bewußtseins, in denen gleichzeitig mehrere Wünsche enthalten sind, welche alle in das Lied eintreten und sich dabei gegenseitig beeinflussen, die Bestätigung der entwickelten Theorie zu holen, wäre schwer. Nehmen wir daher jene Lieder aus den Anfängen der Kunstlyrik, welche wir als die ältesten anzusprechen pflegen. Wohl sind diese Lieder Kunstlieder, keine Volkslieder, sie sind aber ihrem Ursprung, der Volkslyrik, noch so nahe, daß man sie hier betrachten kann. Außerdem gilt die behauptete Tendenz für jede Dichtung, also für die Kunstlyrik ebenso wie für die Volksdichtung.

Vogt charakterisiert diese Anfänge folgendermaßen[1] ‹und zwar zunächst die Lyrik des Kürenbergers›: »Die Gattung der Liebesbotschaft ist mehrfach vertreten, und wie sie Gelegenheit bietet, auch den Empfindungen der Frau Ausdruck zu leihen, so werden denn nach dieser Analogie auch andere, monologische Strophen der Liebenden in den Mund gelegt. Die Sehnsucht nach dem entfernten Geliebten, die Trauer über seine Entfremdung spricht sich dabei in so schlichter Naturwahrheit aus, daß man wirklich auf weibliche Autorschaft schließen möchte, wenn nicht andere Sänger dieser Zeit in ganz gleichartigen Liedchen die Frau ausdrücklich erst redend einführten, und wenn nicht der Kürnberger selbst gelegentlich in der Darstellung weiblichen Empfindens doch deutlich die männliche Auffassung verriete.« Einen Satz später schreibt er wieder: »Hingebende Sehnsucht und ängstliche Sorge um das Bestehen der Liebe werden nur als Empfindungen des Weibes dargestellt. Das gilt für Kürnbergers Lieder und für die älteste nationale ritterliche Lyrik überhaupt, wie sie uns noch in einigen anonymen Liedern usw. entgegentritt.« Die in diesen Sätzen ausgesprochene Auffassung des ältesten Minnesangs deckt sich mit der heute allgemein üblichen vollständig. Dieser Inhalt der ältesten Minnelieder ist auffallend. Er ist die liebende

[1] Friedr. Vogt in P. Gr., II, 1, S. 178.

Frau. Und die Lieder stammen von Männern. Ist hier nicht die von mir erschlossene Wunschgrundlage vorhanden? Der Mann wünscht, die Frau möge ihn lieben. Die Illusion der Dichtung realisiert den Wunsch. Die Frau offenbart in dem Liede ihre Liebe. Ich könnte mich damit zufrieden geben. Die älteste Kunstlyrik ist Wunscherfüllung. Ich will aber doch ein Beispiel anführen, um diese theoretischen Erörterungen zu beleben:

»Mich dunket niht sô guotes noch sô lobesam
19 sô diu liehte rôse und diu minne mînes man.

diu kleinen vogellîn
diu singent in dem walde: dêst menegem herzen liep.
24 mirn kome mîn holder geselle, in hân der sumerwunne niet!«[1]

»Mir dünkt nichts so gut und lobesam wie die lichte Rose und die Minne meines Mannes. Die kleinen Vöglein singen im Wald: das ist manchem Herzen lieb. Wenn mein trauter Gesell nicht kommt, so hab ich keine Sommerfreude.«

Viele dieser alten Lieder bieten der Interpretation als Wunscherfüllung keine Schwierigkeiten. Es wäre aber Entstellung des Sachverhaltes, wenn man die Lieder verheimlichte, die sich einer solchen Deutung wiedersetzten. Ich gebe für diese ebenfalls ein Beispiel:

Waere diu werlt alliu mîn
von dem mere unz an den Rîn,
des wolt ich mich darben,
10 daz diu künegîn von Engellant
laege an mînen armen[2]

»Wäre alle Welt vom Meer bis zum Rhein mein, der wollt ich entbehren, wenn dafür die Königin von England an meinen Armen läge«. Das Lied ist in dieser Fassung Ausdruck eines Wunsches, aber keine Wunscherfüllung. Nun hat der Text dieses Liedes eine Lesart. In der Handschrift stand nämlich ursprünglich als Zeile 10: daz chunich von engellant lege, chunich wurde dann durchstrichen und von späterer Hand durch diu chünegin ersetzt[3]. Läßt man diese ältere Schreibung gelten, dann läßt sich das Liedchen als Frauenstrophe auffassen und den ersten Beispielen anreihen. Es fiele wieder in den Rahmen der wunscherfüllenden Dichtungen. Dann bietet sich aber eine neue Schwierigkeit. Es wäre dann Engellant zu erklären. Gegenwärtig bezieht man die Königin von England auf Alienor von Poitou[4]. Der König von England müßte erst gesucht werden. Ich werde später Engellant zu interpretieren versuchen, wann ich die wunscherfüllende Tendenz des Liedes auch in

[1] Friedr. Vogt, Des Minnesangs Frühling 3, 18 ⟨S. 3⟩.
[2] Ebenda, 3, 7 ⟨S. 3⟩.
[3] Ebenda, 3, 10 Anmerkung.
[4] Ebenda, Anmerkung zu 3, 7.

der gegenwärtig beliebten Fassung nachweisen werde. Jetzt müssen wir das Lied fallen lassen mit der Erklärung, daß wir in ihm keine Wunscherfüllung erblicken können.

Ich gebe als drittes Beispiel dieser ältesten Gattung das Liedchen der Carm. Bur.[1]:

Swaz hie gat umbe
daz sint allez megede,
die wellent âne man
alle disen sumer gân.

»Was hier umgeht, sind alles Mädchen, die wollen ohne Mann diesen Sommer gehn«. Golther hält diese Zeilen für eine Trutzstrophe der Mädchen, welche sich den Burschen versagen. Sie können aber ebensogut von einem Goliarden stammen und ironischen Sinnes sein: Alle diese Mädchen sträuben sich zwar augenblicklich sehr gegen die Liebe eines Mannes, werden ihr aber doch bald erliegen. Diese Tatsache, welche nur im Gehirn des Sängers besteht, ist dann wieder Wunscherfüllung.

Mögen diese Beispiele dazu dienen, zu beweisen, daß die älteste Liebeslyrik Wunscherfüllung gewesen ist[2]. Zu der ältesten Lyrik gehören aber noch die Hochzeitsgesänge. Lieder bei der Hochzeitsfeier zu singen ist den Brautleuten unmöglich: die Wünsche, welche sonst die Dichtung erfüllen muß, erfüllt ihnen die Wirklichkeit. Trotzdem singt die Braut. Am meisten singen aber die Festteilnehmer. Den Sinn dieser Hochzeitslieder mögen einige Beispiele offenbaren:

1. Vexirt die Jungfer Braut!
Sie hat es wohl verdienet,
Denn sie hat sich erkühnet
Bei einem Junggesellen
Sich gestern einzustellen.

2. Vexirt die Jungfer Braut!
Denn sie ist mit Verlangen
Mit ihm zu Bett gegangen,
Und hat mit ihm geschlafen,
Drum müssen wir sie strafen.

3. Vexirt die Jungfer Braut!
Und hört nicht auf zu fragen,
Sie muß nun alles sagen,
Wie sich die Sache reimet
Und was sie hat geträumet[3]. usw.

---

[1] Carm. Bur. 129 a. Friedr. Vogt, Des Minnesangs Frühling, S. 261.

[2] Es braucht nicht erwähnt zu werden, daß auch die Tagelieder ebenso wie die in dem Texte angeführten Frauenstrophen Wunscherfüllung sind. Der in ihrem Inhalte dargestellte Abschied der Liebenden hat die Wunscherfüllung zur Voraussetzung.

[3] Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, II, 875 b.

Der Wunsch, der den Liedern dieser Art zugrunde liegt, ist der sexuelle. Die jungen Sänger müssen sonst ihre sexuellen Wünsche unterdrücken. Gesellschaftliche Schranken verhindern sonst die öffentliche Beschäftigung mit dem Erotischen. Auf dem Hochzeitsfest beschäftigt sich die Gesellschaft selbst öffentlich damit und das gibt den Jungen die Möglichkeit, ihre Libido zu entladen. Diese Lieder sind Wunscherfüllung.

Wunscherfüllung ist auch die von Liedern begleitete Symbolhandlung, welche den Höhepunkt des Hochzeitsfestes bildet, das Hauben der Braut. Die Braut wird dabei ihres jungfräulichen Schmuckes, des Kranzes etc. entkleidet und mit der Haube, dem Symbol der Frau bedeckt. Die ganze Handlung ist ein Deflorationssymbol. Die Lieder, welche diese Handlung begleiten, sind entweder Jubellieder oder fein ironische Klagelieder, wie z. B. das folgende:

1. Braut, wo ist dein Kränzlein hin?
Es stand gar zu niedlich grün;
Ach das Kränzchen geht dir nah,
Es ist leider nicht mehr da.

2. Kränze stehen zwar sehr schön
Doch die stets im Kranze gehn
Werden öfters ausgelacht,
Drum, o Kränzchen, gute Nacht!

— — — — — — — — — — —

5. Erstlich liegst du nicht allein,
Anders schläfst du nicht bald ein,
Dann erwärmest du dich bald,
Ist es gleich im Winter kalt.[1] usw.

Auch sie erfüllen sexuelle Wünsche, indem sie die Beschäftigung mit dem Geschlechtlichen erlauben.

Eine andere Gruppe von Liedern bilden diejenigen, welche die Gespielinnen beim Abschied von der Braut singen. Es sind traurige Lieder. Sie sind es, weil sie in einer unlustbetonten Situation gesungen werden und weil den Sängerinnen der Liebesgenuß, den die Braut erwartet, noch versagt ist. Die Lieder stellen den Ehestand als nicht wünschenswert hin, weil er viel Plagen und Sorgen bringe, infolgedessen den ledigen Stand als Wunscherfüllung. Die unlustbetonten Vorstellungen der ehelichen Sorgen übernehmen die Motivierung der Unlustgefühle der Mädchen und steigern damit die wunscherfüllende Illusion, welche im Liede selbst nicht erzeugt wird. Dieser Charakter der Pflichtenlieder, wie sie Böckel[2] nennt, würde auch bei den von ihm angeführten Beispielen besser erkennbar sein, wenn er sie vollständig wiedergegeben hätte. Gewiß fehlen

[1] Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, II, 873.

[2] Ich werfe absichtlich die Abschiedslieder der Gespielinnen (Böckel, Psychologie der Volksdichtung, S. 396 ff.) und die Pflichtenlieder (ebenda S. 401 ff.) zusammen, da sie vom psychologischen Standpunkte aus Eins sind.

moralisierende Lieder nicht, welche von Lehrern und Geistlichen stammen[1] und das Merkmal der Wunscherfüllung nicht an der Stirne tragen. Diese Lieder sind dann entweder keine Dichtungen, sondern Belehrungen in poetischer Form oder sie haben ebenfalls ihre wunscherfüllende Tendenz, nur besser überlagert als die Lieder der Jugend.

Die letzte Gattung Hochzeitslieder sind die Abschiedslieder der Braut. Das sind jene Lieder, welche die Braut selbst singt. Der psychische Prozeß, welcher sich beim Singen dieser Lieder abspielt, ist die Verdrängung einer unlustbetonten Bewußtseinslage (die des Abscheidens) durch eine lustbetonte (die des Sexuellen). Ich gebe für diese Gattung ein Beispiel:

1. Ich sollt einmal den Berg umgehn,
Ich sah mein Herzliebchen am Weg da stehn,
Ich grüßt es jetzt, es dankt mir zwier:
»Ach einzig Herzliebchen, wohl ist es mir.«
5 Refr.: Ich soll hinweg, ich muß davon
Der lieb Gott weiß, wann ich wiederkomm!
Ach, wann werd ich wiederkommen?
Wann die schwarzen Raben weiße Federn haben.

2. Ich sah zwei Rosen in des Vaters Hand:
»Ach einzig lieber Vater, lang mir eure Hand!«
Ich sah zwei Rosen in der Mutter Hand:
»Ach einzig lieb Mutter, lang mir eure Hand!«
Refr.: Ich soll hinweg usw.[2]

Das Lied setzt mit der Illusion des Geliebten ein, beginnt also sofort mit dem Verdrängungsvorgang. Wie dieser sich erfolgreich in der zweiten Strophe fortsetzt, werde ich später zeigen.

Wunscherfüllungen sind auch die Totenklagen[3]. Der Wunsch, der sich an der Leiche eines geliebten Menschen regt, ist wohl der, daß er noch lebe, und er beginnt in der Totenklage wieder zu leben. Besonders leicht erkennbar ist bei dieser Gattung die Gleichheit der ihr zugrundeliegenden Bewußtseinslage mit derjenigen, welche ich als Voraussetzung für die Entstehung eines Kunstwerkes abgeleitet habe: Erschöpfung infolge der bei solchen Fällen selbstverständlichen Aufregung und Einschränkung des Reproduktionsverlaufes auf eine Bahn, auf die Beschäftigung mit dem Toten. In diesen Klagen wird denn auch der Verstorbene angerufen, angesprochen, wie man einen Lebenden ansprechen kann. Die beliebteste Form dieser Anrede ist die Frage[4] an den Toten, aus welcher sich der Vorwurf entwickelt, daß der Tote wider Pflicht oder Vernunft das Leben verlassen habe.

---

[1] Vgl. Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, II, 867, II, 868.
[2] Ebenda, II, 877; vgl. S. 229, Anm. 1.
[3] Vgl. Böckel, Psychologie der Volksdichtung. Achter Abschnitt.
[4] Vgl. ebenda, S. 130.

In den Totenklagen führen aber die Hinterbliebenen ganze Gespräche mit dem Verschiedenen, an welchen sich derselbe beteiligt. Auch Anreden des Toten an die Trauernden kommen vor. Bei dieser Gattung Volkspoesie zeigt sich, daß die Form ebenso wichtig ist, wie der Inhalt. Nur aus dem Studium der Form kommt man zum Verständnis der Gattung.

Die Einsicht in das Wesen der Totenklagen wird erschwert durch die Entwicklung, welche diese Gattung genommen hat. Die Totenklage wird in späterer Zeit nicht mehr von den Angehörigen, sondern von Klageweibern gesungen. Der Wunsch, welcher die Totenklagen geschaffen hatte, besteht für diese nicht. Das poetische Element schwindet daher aus der Gattung, ein verstandesmäßiges springt dafür ein. Der Inhalt der Klagen werden Lobpreisungen des Toten, Verherrlichungen seiner Tugenden und Taten. Die Totenklagen Attilas[1] und Beowulfs[2], deren Inhalte uns überliefert sind, stehen auf dieser Stufe. Diese Gattung ist vielleicht die einzige, welche ursprünglich allein von Frauen gepflegt wurde. Das ist sicherlich im Zusammenhang mit dem Charakter der Frau, der Kind und Gatte näher steht als dem Manne die Geliebte.

Damit ist auch für diesen Zweig der Volkspoesie die wunscherfüllende Tendenz erwiesen. Ich hätte noch von den ältesten Gattungen die Hymnen- und Heldenpoesie zu analysieren[3]. Ich tue dies nicht. Summarisch ist der Nachweis nicht überzeugend zu erbringen, einzeln ihn zu erbringen fehlt der Raum. Ich weise nur flüchtig auf das Nibelungenlied hin, welches allgemein das Lied der Weibertreue heißt und in Krimhild das Wunschweib der Germanen geschaffen hat, und auf Parzifal, die große Wunschdichtung des Mittelalters, in welcher alle Wünsche zur Ruhe gelangen. Ist doch der heilige Gral das Wunschding, das alle Wünsche befriedigt, und kommt doch der Mensch am Ende der Fahrt immer zur Burg der Templeisen, wenn dies Schlaraffenland altheidnischer Dichtung auch nichts anderes ist als Avelun, das Reich der blühenden Apfelbäume, das Reich der Toten.

Damit ist der Zweck der Einleitung erfüllt. Sie hatte den einen, jene Hilfe zu schaffen, mit der das Phänomen des Zersingens erklärt werden kann. Diese Hilfe ist die Erkenntnis der psychologischen Ursache der Dichtung. Ich könnte damit schließen, will aber noch auf das offen gelassene Problem der Identifizierung zurückkommen. Analysieren wir jetzt das Liedchen: »Und wann i mei Häusel verkauf',« so müssen wir den in ihm enthaltenen Wunsch aufsuchen. Es ist, wenn die Strophe von Burschen gesungen wird, der, assentiert zu werden. Das Lied erfüllt diesen Wunsch. Singt

[1] Vgl. Pauls Grundriß, II, 1, S. 42.
[2] Ebenda, S. 43.
[3] Die wunscherfüllende Tendenz der Zaubersprüche nachzuweisen, ist überflüssig. Durch die Dichtung derselben schafft sich der Mensch ein Mittel, seine Wünsche zu befriedigen.

ein Mädchen das Lied, so liegt ihm derselbe Wunsch zugrunde. Das Mädchen wünscht ebenfalls die Assentierung des Burschen, die Liedillusion zeigt auch ihm den Wunsch erfüllt[1]. Die zu künstlerischer Wirkung notwendige Identität ist also eine der Wünsche, und zwar die Gleichheit der in dem Liede und der in der Bewußtseinslage des Sängers enthaltenen Strebungen[2]. Damit kann ich schließen und an die Lösung des vorgestellten Problemes treten, an das des Zersingens[3].

Die Verdichtung.

Wir haben in den ersten Kapiteln erkannt, daß jedem Liede ein Wunsch zugrunde liegt, welcher in der durch das Lied erregten Illusion seine Befriedigung findet. Wir wollen, um uns die folgenden Erörterungen zu erleichtern, den Liedwunsch auch latenten Inhalt des Liedes, den äußeren, sinnlich wahrnehmbaren Teil des Liedes (den Inhalt des Liedes) als manifesten Inhalt desselben bezeichnen[4]. Wir führen diese Bezeichnung ein, um die Möglichkeit von Verwechslungen auszuschalten, weil wir erfahren haben, daß der Liedwunsch (der latente Inhalt des Liedes) nicht mit dem manifesten Liedinhalt übereinstimmt. Beklagten doch die Gespielinnen z. B. die Braut, daß sie in das eheliche Joch eintreten müsse, während sie selbst die Freuden der Ehe wünschten. Wir werden sehen, wie vorteilhaft diese strenge Scheidung von latentem und manifestem Liedinhalte ist.

Ich beginne nun die Analyse einiger Fälle des Zersingens und eröffne die Reihe mit einem Beispiel der Verdichtung. Mit Verdichtung bezeichne ich jene Form des Zersingens, in welcher mehrere Lieder zu einem neuen zusammengesungen werden[5].

Als Beispiel wähle ich das Lied »Sarajevo an der Drina«, eines der beliebtesten Lieder in der alten österreichischen Armee, das ich mit seinen Quellen folgen lasse:

---

[1] Der Wunsch beider entstammt dabei dem Sexuellen. Die Assentierung hat auf dem Lande Zuchtwahlbedeutung. (Das im Text und Anmerkung Gesagte gilt dabei nur für die Vorkriegszeit.)

[2] Es würde zu weit von der Untersuchung des Zersingens abführen, wollte man genauer auf das Problem der Identifizierung eingehen. Die Frage der Einfühlung hängt mit diesem Probleme zusammen.

[3] Die Auffassung der Dichtung als Wunscherfüllung vertritt auch die Psychoanalyse Freuds, die ich später noch heranziehen werde.

[4] Der manifeste Inhalt des Liedes ist dabei das Kunstwerk, der latente die Bewußtseinslage des Dichters und Sängers. Die Terminologie wähle ich aus Freuds »Traumdeutung«, wo sie zum Zwecke der Traumanalysen mit Vorteil angewendet wird. Der manifeste Trauminhalt (das Traumbild) entspricht dabei dem manifesten Liedinhalte, der latente Trauminhalt (der Traumwunsch) dem latenten Liedinhalt.

[5] Bruinier bezeichnet dieselbe Erscheinung Zusammensingen. Vgl. das deutsche Volkslied, S. 29. Über die psychische Bedeutung der Verdichtung siehe Freud, Traumdeutung, S. 208.

I

A[1].

1. Sarajevo an der Drina,
Bei heller Mondesnacht,
Stand ein tapferer Vierundzwanziger
Als Vorpost treue Wacht.

5 2. Eine Kugel kam geflogen,
Ein jeder fühlt den Schmerz,
Und er liegt im Feindeslande
Getroffen durch das Herz.

3. An seiner Seite lieg' ich,
10 Sein treuer Kamerad.
Ja, du warst mein liebster Bruder,
Der mir am Herzen lag.

4. Nimm hin den Ring vom Finger
Und alle meine Briefe,
15 Die im Tornister sind,
Übergib sie meinen Eltern,
Die in der Heimat sind.

5. Und soll dich jemand fragen
Wo ich geblieben bin,
20 So sag, ich bin geblieben
Sarajevo an der Drin.

6. Sarajevo an der Drina,
Bei heller Mondesnacht
Stand ein tapferer Vierundzwanziger
25 Als Vorpost treue Wacht.

7. Sonne, Mond und Sterne,
Die leuchten hell und fein,
Sie leuchten den Soldaten
Ins kühle Grab hinein.

B 1 In Rußland an der Grenze 2 hellem Mondesschein 3 Stand ein Vierundzwanzigerschütze 4 Am Posten ganz allein. Zwischen 4 und 5:

Er schaut mit düstern Blicken
Hinein in die finstere Nacht,
Und hielt als tapferer Vorpost
Getreulich seine Wacht.

Da kamen die Kosaken
In das bedrohte Land.
Dort, wo Österreichs Brüder kämpften,
Da gab es Blut im Land.

Schütze, welchen 8 das > sein 9 seinem Leibe kniete 10 bester 11 Aber nimm mein treuer 12 Was ich am Herzen hab. 13 fehlt. 14 Und > nimm 16 Und bring 17 Meinem Weib und meinem Kind. 18 Und sollten sie dann 20 So tröste sie und sage 21 In Rußland bei Lublin. 22—29 fehlt.

---

[1] A bis E Fassungen des Schür 24.

C 6 Ach, Jäger, welch ein 9 lieg ich > kniete 13 fehlt. 14 Und > Nimm 18 Und sollten sie 20 Nun so sag, mich habens begraben 26—29 fehlt.

D 1 In Selvov an der Lupa

E 4 Auf Horchpost 6 Und jener 9 kniet 11 das war 13 fehlt. 14 Und > Nimm 16 Und übergib 18 sollten sie dich 20 So sag, mich habens begraben 22—29 fehlt, dafür:

Sarajevo an der Drina
Bei hellem Sonnenlicht,
Du leuchtest den Soldaten
Ins bleiche Angesicht.

Sarajevo an der Drina
Bei heller Mondesnacht
Du leuchtest den Soldaten
Ins kühle Grab hinab.

II

A[1].

1. Bei Metz wohl auf der Höhe
Im stillen Mondenschein
Da stand ein bayrischer Jäger
So einsam und allein.

5 2. Er späht mit scharfen Blicken
Hin in die dunkle Nacht
Und hält als wackrer Vorpost
Getreulich seine Wacht.

3. Auf blickt er zu den Sternen,
10 Zum silberbleichen Mond:
»O tragt mir Herzenswünsche
Hin, wo mein Liebchen wohnt!«

4. Ein Blick am fernen Himmel —
Rings um ihn kracht es dann.
15 Rasch schlägt der wackre Krieger
Auch seine Büchse an.

5. »Heraus, ihr Kameraden!
Und spannt ihr auch den Hahn!«
Da stand wie hergezaubert
20 Sein Jägerbataillon.

6. Es stürzten die Franzosen
Und riefen, Gnade Gott!
»Wo Deutschlands Krieger zielen,
Da gibts nur Blut und Tod.«

25 7. Doch kehrt nicht aufs Kommando
Der Jäger, welch ein Schmerz!
Er lag im Feindeslande
Getroffen durch das Herz.

---

1 Aug. Hartmann, Histor. Volkslieder und Zeitgedichte, III, Nr. 298 (1870).

30 8. Er hielt ein kleines Brieflein
Fest in der kalten Hand.
Darinnen stand geschrieben:
Grüßt Weib und Vaterland?

B[1] 1 Zu Sarajevo 2 In stiller Einsamkeit 3 Stand ein sieb'nundzwanz'ger Jäger 4 Ganz 5 Augen 11 Und denkt mit Herzensgrüßen 12 die Liebste 13 Einen Blick warf er in die Ferne 14 Ringsum, wie kracht es schon! 15–19 fehlt. 20 Ein ganzes Bataillon. 21 die Insurgenten 23 Öst'reichs Brüder kämpfen, 24 Gibts nichts als — Zwischen 24 und 25:

Elf schoß der Jäger nieder
In seiner größten Wut,
Doch jetzt war es vorüber
Er wälzt sich schon im Blut.

25 Er hört 26 in sein 27 liegt in Feindes Landen 29 hält 31 darauf, da steht 32 Grüßt mir

C[2] 1 Auf Sarajevos Höhen 2 In einsam stiller Nacht 3 Hält ein Zehnerjäger 4 Auf Posten treue Wacht. 5–8 fehlt. 10 silberhellen 11 O trage meine Grüße 13 Blitz vom heitern 14 Ringsum kracht es sodann 15 Jäger 16 Noch 17 Heraus, ihr lieben Kameraden, 18 Geschwind und spannt 19 Da standen wie hergezaubert 20 Sie alle Mann an Mann. 21 Insurgenten 22 Und flehn um Hilf zu Gott. 23 Österreichs . . . fielen, 24 gibts nur 〉 gibt es 26 der Posten, herber 27 liegt 29 hält 30 in seiner kalten 32 Grüße sie und mein

III

A[3].

1. Die Sonne sinkt im Westen,
Mit ihr entschied die Schlacht.
Sie senkt ihren schwarzen Schleier
Um in die kühle Nacht.

5 2. Und mitten unter Toten
Lag ein sterbender Soldat.
Es kniet an seiner Seite
Sein treuer Kamerad.

3. Er neigt den Kopf zum Sterben
10 Und spricht: »mein Kamerad!
Ich möcht dir gern was sagen,
Was mir am Herzen lag.

4. Nimm hin den Ring am Finger,
Wenn ich gestorben bin,
15 Und alle meine Briefe,
Die im Tornister sind!

5. Und soll es dich einst führen
In die Heimat das Geschick,
So bringe meiner Liebsten
20 Diesen schönen Gruß zurück!

---

[1] Das deutsche Volkslied, 8. Jahrgang, II, 26.
[2] Das deutsche Volkslied, 8. Jahrgang, V, 75.
[3] Aug. Hartmann, Histor. Volkslieder und Zeitgedichte, Nr. 293 (1848).

6. Und wenn mit einem Andern
Der Priester sie vereint,
So solln sie manchmal denken
An den gefallnen Freund!

25 7 Sag, daß ich sie geliebet
Bei Custozza in der Schlacht
Und in der letzten Stunde
An ihre Liebe gedacht!«

B[1] 1 sank 2 Und mit ihr schwand 3 Sie hüllt in ihren Schleier 4 die dunkle, kühle 5 Und unter allen 6 Liegt sterbend ein 7 Und neben ihm zur 8 da kniet sein 9 sein Haupt zum andern 10 der sterbend zu ihm spricht: 11 »Nimm hin, geliebter Bruder 12 liegt 13 diesen vom 17 sollte einst dich 18 Zur 19 So gebe meinem Liebchen 20 Das teure Pfand 21—24 fehlt. 25 Sag' ihr, daß ich gestorben 26 Bei Sedan in der Schlacht, 27 Und in den letzten Zügen 28 Der Treu'sten noch gedacht. 21 Und sollte sie der Priester 22 Mit einem andern weih'n, 23 So soll sie oftmals 24; dann

30 Und bin ich auch geblieben
Bei Sedan nun zurück
Werd' ich im Himmel beten
Noch für ihr fern'res Glück.

Komm her, geliebter Bruder,
Und nimm den Abschiedskuß,
35 Ich fühle, daß ich sterben
Und von dir scheiden muß.«

Er legt sich ruhig nieder,
Der treue, tapfre Held
Und streckt die matten Glieder
40 Bei Sedan auf dem Feld.

Und siehe, Mond und Sterne
Mit ihrem Silberlicht
Die leuchten dem Soldaten
In's blasse Angesicht.

C[2].

Die Sonne steht am Himmel,
Mit ihr, da schied die Schlacht,
Es senket sich der Schleier
Der dunklen, trüben Nacht.

Dann 5—20, 25—29, 21—24, 29—32 fehlt. 33—36, 37—40 fehlt. 41—44 und:

45 So starb unter vielen Schmerzen
Mein treuer Kamerad,
Ich kann dich nicht vergessen
Bis in das kühle Grab.

---

[1] E. Wolfram, Nassauische Volkslieder, Nr. 504.

[2] Hruschka-Toischer, Deutsche Volkslieder aus Böhmen, II, Nr. 21. Bei Trautenau. Varianten in C nicht berücksichtigt.

IV[1].

1. Bei Sedan wohl auf den Höhen,
Da stand nach blut'ger Schlacht
In der letzten Abendstunde
Ein Sachse auf der Wacht.

5 2. Der Sachs ging auf und nieder,
Beschaut die Leichenschar,
Die noch gestern um die Stunde
Gesund und munter war.

3. Was rauscht dort im Gebüsche?
10 Es ist ein Reitersmann,
Der mit tief geschossener Wunde
Lag im Blut, wer weiß wie lang!

4. »Bringt Wasser, deutscher Kamerad,
Denn die Kugel traf mich gut:
15 Dort in jenem Wiesengrunde,
Dort floß zuerst mein Blut.«

5. »Gewährt mir eine Bitte,
Grüßt mir mein Weib, mein Kind;
Denn ich heiß' Andreas Förster,
20 Und bin aus Saargemünd.«

6. »Ein Kreuzlein von zwei Zweiglein,
Die pflanzt mir auf mein Grab:
Hier ruht Andreas Förster,
Ein tapferer Soldat!«

7. Des Morgens in aller Frühe
Grub ihm der Sachs ein Grab,
Und er streute Wiesenblumen
Statt Lorbeern auf sein Grab.

Betrachtet man I A dieser Liederreihe, so wird man nicht viel Auffälliges finden, höchstens das, daß die Fassung sehr stark zersungen ist. I A ist aber diejenige Form des Liedes, welche während des Weltkrieges gesungen wurde. Zeile 5 dieser Fassung: »Eine Kugel kam geflogen,« stammt aus Uhlands Lied »Der gute Kamerad«. An dieses Lied erinnert auch Zeile 9: »An seiner Seite lieg' ich« (»Er ging an meiner Seite«: Uhlands Lied, Zeile 4) und etwa noch die Zeile 10: »Sein treuer Kamerad« (»Mein guter Kamerad«: Schlußzeile des Uhlandschen Liedes). Außerdem hat eine Strophe, Zeile 13–17, fünf Zeilen, während die gewöhnliche Zeilenzahl derselben vier ist. B tilgt die überzählige Zeile 13 und erweitert das Lied um zwei Strophen, welche offensichtlich den Zweck haben, das Lied, d. h. wohl nur den manifesten Inhalt desselben, einem neuen Milieu anzupassen. Außerdem ändert es Zeile 17, so daß nun auch

[1] Köhler-Meier, Volkslieder v. d. Mosel und Saar, I, Nr. 308.

Weib und Kind in dem manifesten Inhalte des Liedes erscheinen. Diese Änderung ist verständlich: Der Weltkrieg brachte neben den jungen Burschen, welche noch an die Eltern denken, die alten Männer, die Familienväter unter die Fahnen. D paßt den manifesten Inhalt des Liedes neuerdings dem neuen Milieu an. E variiert A 22—29 in entsprechenden Zeilen.

Interessant wird dieses Lied, wenn man es mit den folgenden Beispielen vergleicht. Es erscheint dann sofort nicht als zersungenes, sondern als zusammengesungenes Lied, als ein Lied, welches durch Zusammenziehen zweier verschiedener Lieder entstanden ist.

Betrachten wir jetzt die Quellieder. Das erste Lied (II) ist etwa folgendermaßen zusammenzustellen A 1—24, B zwischen 24 und 25 und A 25—32 (die einzelnen Varianten sind dabei nicht berücksichtigt!) Das Lied ist also wahrscheinlich nach der Schlacht von Metz entstanden und wurde dann auf die Schlacht von Sarajevo umgedichtet. In dieser Form ist es Grundlage des I-Liedes geworden.

Der manifeste Inhalt des Liedes ist eine Kampfszene. Ein Siebenundzwanziger- oder Zehnerjäger steht auf Vorposten und beschäftigt sich, während er in die Nacht hinausspäht, im Geiste mit seiner Geliebten (II A 1—12). Diese Einleitung ist wertvoll zum Verständnis der ganzen Kunstpsychologie. Sie zeigt nämlich ganz deutlich die Teilung des Individuums in ein bewußtes, welches auf Posten steht, in die Nacht späht und lauscht, alle Empfindungen beurteilt, also denkt, und gleichzeitig in ein unbewußtes, träumendes, welches in der Heimat ist, sich mit der Geliebten beschäftigt. Dieses mit Herzensgrüßen zur Geliebten Hindenken (II B 11—12) haben wir wohl nur als Bilderreihe eines Assoziationsverlaufes vorzustellen.

Der folgende Teil des Liedes ist als Realität dargestellt. Wir nehmen ihn zunächst als solche, als wirkliches Ereignis. Dieser nächste Abschnitt (II A 13—24, B zwischen 24 und 25, A 25—28) ist eine Kampfszene und umfaßt den Hauptteil des Liedes, zwanzig der sechsunddreißig Liedzeilen. Der Posten wird aus der Träumerei geschreckt durch einen Überfall des Gegners (der Insurgenten: B 21), er schlägt Alarm, eröffnet das Feuer auf den Feind, wirft ihn mit Hilfe der herbeigeeilten Kameraden und fällt, nachdem er die Seinen durch Wachsamkeit und Aufopferung gerettet hatte, am Ende des Gefechtes.

Nehmen wir diese Szene nicht als Wirklichkeit, sondern als das, was sie für alle Sänger des Weltkrieges war, als künstlerische Illusion und fragen: Welche latente Gedanken, Wünsche vertritt dieselbe? Der Dichter hat uns die Antwort auf diese Frage leicht gemacht. Wir brauchen nur an die Einleitungsstrophen anzuknüpfen. Der Jäger stand in denselben draußen auf Posten und beschäftigt sich in der Phantasie mit dem geliebten Mädchen. Diese Bilderreihe, welche durch die Assoziation in dieser Zeit abgespielt wird, ist schon Wunscherfüllung. Sie erfüllt dem Posten den Wunsch nach Beisammensein mit der Geliebten dadurch, daß sie ihm dieses

Beisammensein in einer Halluzination vorstellt; sie erfüllt diesen Wunsch aber nicht nur dem Posten des Liedes, sondern vor allem auch dem Dichter und Sänger desselben. Denn es ist nicht zu vergessen: Der Assoziationsverlauf der Sänger wird an dieser Stelle ebenfalls abgelenkt; er geht in derselben Richtung wie der des Postens heim zur Geliebten. Der Wunsch, welcher diesem Teile des Liedes zugrunde liegt, ist also der zu Hause, fort, bei der Geliebten zu sein.

Woraus entspringt dieser Wunsch? Er entstammt einer unlustbetonten Bewußtseinslage, der des Soldatseinmüssens. Das beweist die ganze Stimmung des Liedes, seine Sentimentalität und besonders seine sentimentale Auffassung des Soldatentodes. Auch das kann als Bestätigung dieser Tatsache herangezogen werden, daß das Lied im Weltkriege erst dann zu großer Wirkung kam, als die Kriegsbegeisterung des Anfanges schon vorüber war und der Kriegsmüdigkeit Platz gemacht hatte, im Frühjahre 1916.

Das Lied setzt nun mit einer soldatischen Situation ein, welche nach dem Gesagten einer unlustbetonten Bewußtseinslage entstammt und leitet in dem bisher analysierten ersten Teile den Vorstellungsverlauf zu lustbetonten Bildern der Geliebten, des Sexuellen, welche es illudiert. Verdrängung einer unlustbetonten Bewußtseinslage durch eine lustbetonte, wäre demnach der psychologische Prozeß, welcher sich in diesem Teile abspielt.

Stellen wir uns nun, um uns die Arbeit zu erleichtern, die beiden Vorstellungskomplexe des Soldatischen und Sexuellen als zwei Kräfte vor, welche sich bekämpfen, so stellt die Kampfszene einen Augenblick dar, in welchem die unlustbetonte Vorstellungsgruppe Oberhand über die lustbetonte gewinnt. Nur einen Augenblick, denn der seelische Apparat löst sofort Erinnerungen aus, durch welche die unlustbetonte Kampfszene Lustbetonung erhält. Man beachte, wie diese Lustgefühle mit der Entwicklung der Kampfhandlung immer mehr an Kraft gewinnen, bis sie die Unlustgefühle vollständig überwinden. Die Kernstrophen dieses Teiles wirken daher wirklich begeisternd und haben eine verhältnismäßig geringe Sentimentalität:

»Heraus, ihr lieben Kameraden,
Geschwind und spannt den Hahn!«
Da standen wie hergezaubert,
Sie alle Mann an Mann. ⟨II C 17–20⟩

Dieser Aufschwung der Stimmung in dem Texte verliert wohl einen Teil seiner Wirkung durch das Fortgehen der sentimentalen Melodie, immerhin bedeutet er eine Besserung der Bewußtseinslage.

Für uns besteht nur die Pflicht, die psychischen Ursachen aufzudecken, welche die unlustbetonte Vorstellung des Soldatischen in eine lustbetonte verwandeln konnten. Wir müssen suchen, wann das Soldatische starke Lustquelle war und wir kommen da sofort in unsere Jugendzeit. In unserer Jugend war der Soldatenstand ein

Ideal, war auch Krieg und Kampf eine Wunscherfüllung, weil man in ihnen seine Männlichkeit, seinen Heldenmut erproben konnte. Ich brauche nicht besonders auf den Umstand aufmerksam zu machen, daß dieses Ideal stark mit der infantilen Sexualität zusammenhing. Es ist eine Verdrängung der unlustbetonten Vorstellung des realen Soldatenstandes durch die lustbetonte des idealen, infantilen, welche sich in der Umkehrung der das Lied begleitenden Gefühle offenbart[1]. Die Kindheitserinnerung wurde wachgerufen durch Assoziation nach Ähnlichkeit der beiden Vorstellungen des Soldatenstandes und der sexuellen Grundlagen, welche der Geliebtenkomplex der Einleitungsstrophen ebenso wie der Knabenkomplex der Kampfszene besitzt. Ausgelöst wurde der Vorstellungsverlauf durch das Streben, die unlustbetonte Vorstellung des Soldatentums aus der Bewußtseinslage zu entfernen. Die Kampfszene wird durch diesen Verdrängungsvorgang ebenfalls Wunscherfüllung. Ich möchte den lustbetonten Knabenkomplex als Nebenkomplex im Gegensatze zum Haupt-, den Geliebtenkomplex bezeichnen.

Die lustbetonten Vorstellungen haben so in den Zeilen 17—24 die unlustbetonten niedergerungen. Noch einmal brechen aber die unlustbetonten siegreich durch in den Zeilen II B zwischen 24 und 25 und II A 25—28, ja, es sind die unlustbetonten, welche der Soldatenkomplex enthält, die des Soldatentodes, welche jetzt erregt werden. Es ist das stärkste Nein gegen den Knabenkomplex, welches in den Bildern dieser Zeilen ausgesprochen wird. Aber auch diese letzte Karte der unlustbetonten Vorstellungsreihe wird niedergespielt durch das letzte Blatt der lustbetonten, durch die Bilder der Zeilen 25—28: In der Hand des Toten wird ein Zettel gefunden mit Grüßen an die Geliebte und das Vaterland. Damit ist das Lied, sein manifester Inhalt zu Ende. Nicht aber der latente, nicht der erregte Assoziationsverlauf. Dieser geht weiter: Der Brief wird gefunden, dem Mädchen überbracht, das, von Schmerz übermannt, zusammenbricht usw. Das Ende des Liedes ist die Halluzination der Geliebten, welche sich, da die Gegenreihe mit dem Tod des Jünglings abgeschlossen ist, unbehindert entfalten kann. Die unlustbetonten Vorstellungen, welche am Anfange des Liedes in der Vorstellungslage enthalten waren, sind entfernt, durch lustbetonte ersetzt.

Der psychische Prozeß, welcher sich in diesem Liede abspielt, ist also tatsächlich die Verdrängung eines unlustbetonten Vorstellungskomplexes durch einen lustbetonten, die manifeste Liedhandlung entspricht der Bewegung dieser beiden Komplexe, sie ist von ihnen bedingt, die die Handlung begleitenden Gefühle sind ebenso Mischungen, wie die Bilder der Liedillusion Kompromisse zwischen den Vorstellungen beider Komplexe sind. Das Lied ist Wunscherfüllung.

---

[1] Zu der Annahme des Infantilen als Lustquelle vgl. die Räuber-, Soldaten- und Heldendichtung, die ebenfalls auf infantiler Grundlage beruht.

Verschieben wir nun die Bewußtseinslage. Nehmen wir an, daß die Abneigung gegen das Militär noch größer geworden sei, eine Annahme, welche den Tatsachen entspricht. Was muß die Folge einer solchen Verschiebung der Bewußtseinslage sein? 1. Die Ausschaltung der Nebenreihe, da die lustbetonten Kindheitserinnerungen nicht mehr die allzu ähnlichen unlustbetonten verdrängen können. 2. Die Ausgestaltung des Grußmotives (II A 29—32), damit es die stark gewordene Gegenwunschreihe verdrängen kann.

Verifizieren wir diesen Schluß an I, so finden wir die Einleitung (II A 1—12) reduziert auf die Zeilen 1—4 von I A, so stark reduziert, daß sogar die lustbetonte Assoziationsreihe der Einleitung mitverdrängt ist (sie ist offenbar zu schwach, um sich am Anfang des Liedes durchzusetzen), die Gefechtsszene dem Schlusse entsprechend bis auf nur drei Zeilen (II A 26—28) entfernt, welche einzig übrig geblieben und durch eine Zeile des Uhlandschen Liedes (I A 5) an die Einleitung (I A 1—4) angeknüpft sind. Das Grußmotiv ist dafür auf das dreifache aufgeschwellt, und zwar mit Hilfe eines neuen Liedes (III). Das neue Lied (I) hat also von dem Liede II nur die Zeilen 1—4 und 6—8, von III die Zeilen 9—21. Es erhebt sich die Frage, wieso diese Vereinigung gerade dieser Lieder zustande gekommen ist. Sie ist es infolge der Gleichheit der beiden Liedern zugrunde liegenden Wünsche. Denn wie in dem Liede II ist der latente Wunsch des Liedes III der des Beisammenseins mit der Geliebten, welcher in III viel breiter ausgeführt ist als in II (das Grußmotiv des Liedes III enthält als neues Motiv nur das der Treue des Geliebten über den Tod hinaus). Die Zeilen 37—44 von III B schließen die Gegenwunschreihe wieder derart, daß keine neuen Assoziationen angeschlossen werden können. Die latenten Wünsche sind also gleich. Daß die Einleitung von II nicht verkürzt und III als überflüssig ganz fallen gelassen worden ist, hat verschiedene Ursachen. Die Einleitung des Liedes II in seinen Formen B und C war für die österreichischen Soldaten eine Lustquelle, weil sie an den erfolgreichen bosnischen Feldzug erinnerte[1]. Die Veränderung der Bewußtseinslage erforderte zwar eine Veränderung, nicht aber die Zerstörung des manifesten Einleitungsinhaltes. Die Einleitung blieb daher mit Rücksicht auf ihre Lustbetonung erhalten. Die Einleitung von II schafft ferner die Illusion einer Situation, in welcher jeder Soldat gewesen ist, eine Situation, welche außerdem stark unlustbetont ist und infolge dieser beiden Gründe den Charakter einer prägnanten besitzt[2]. Der Eingang des Liedes III ist dagegen abge-

---

[1] Daß das Lied II ursprünglich ein Metz-Lied war, kommt nicht in Betracht. Zur Zeit der Verdichtung lief es nur mehr als Sarajevolied. Vgl. dazu Anm. S. 156, 1—3.

[2] Noch ein Grund der Verdichtung kann vielleicht angenommen werden. Durch die Vereinigung von II B, C mit III A ist es möglich, durch ein Lied an zwei Ruhmestaten der österreichischen Armee, welcher der Sänger angehört, erinnert zu werden. Die Verdichtung diente dann der Luststeigerung.

storben, weil das darin dargestellte Auf- und Abpatrouillieren nach dem Gefecht in der modernen Kriegführung unmöglich ist. Aus diesen Gründen wurde der Eingang von III abgestoßen und dem reich entwickelten Grußmotiv der Anfang von II B, C vorgesetzt.

Der Hauptvorteil der Vereinigung beider Lieder ist aber folgender: wird nach der Verquickung der alten Lieder das neue I angestimmt, so wird mit den ersten Zeilen das ganze Lied II erinnert, d. h. während des Singens dieser ersten Verse wird ein Assoziationsverlauf angeregt. Dieser folgt dem Geleise von II und kommt über II zur Wunscherfüllung. Dadurch, daß dann das Lied in III übergeht, wird eine zweite Reihe erregt, welche wieder über dasselbe Motiv (das Grußmotiv) zur selben Wunscherfüllung führt. Vergleicht man nun den Anfang von I mit dem von IV, so zeigt sich eine große Ähnlichkeit derselben, welche auch zwischen III und IV vorhanden ist (IV zeigt das unwahrscheinliche Auf- und Abpatrouillieren vollkommen, das in III noch verdeckt ist). Die Folge davon ist, daß an diesen Anfang I nicht nur die Assoziationen von II und III, sondern auch die von IV angefügt werden können, was bei der Bekanntschaft aller Lieder (diese ist verbürgt!) auch tatsächlich geschieht. Es können also über den beibehaltenen Eingang von II auf drei Geleisen die Reproduktionen auf dasselbe Motiv und über dieses zur Wunscherfüllung geleitet werden.

Beachtet man ferner, daß beide Trümmer II und III miteinander verkittet sind durch die Zeile 5 aus dem Liede: »Ich hatt' einen Kameraden« (nur diese Zeile stellt sich ja als direkt aus diesem Liede stammend heraus), daß die Zeilen 7, 9 und 10 von I ebenfalls an dieses Lied anklingen, dieses Lied aber in seiner dritten Strophe wieder zum Grußmotiv führt (»Will mir die Hand noch reichen«: Der Kamerad will noch Abschied nehmen, wie er es in dem Liede III tatsächlich tut), so erkennt man, daß durch das Einsetzen der Zeile 5 als Fuge ein vierter Weg gebahnt wird, um zu der einen Wunscherfüllung zu gelangen, welche der latente Inhalt von I ist.

Durch diese Fuge ist es aber möglich gemacht, ein neues Lied an I assoziativ anzuknüpfen. Ich führe dieses Lied an:

1. Ja in Rußland sind viele gefallen,
   Ja in Rußland sind viele geblieben,
   Da hab'n sich zwei stürmische Feinde
   Einander gar häßlich gerieben.

5 2. Zwei Kameraden, die hab'n sich verschworen,
   Einander stets treu zu verbleiben.
   Soll der eine, der andere je fallen,
   Daß der eine sein Liebchen verständ!

3. Eine Kugel, die kam geflogen,
10 Durchbohrte dem einen das Herz.
   Ja das war für sein Liebchen ein Jammer,
   Ja das war für die Mutter ein Schmerz.

4. Und als nun die Schlacht war zu Ende,
Kehrt ein jeder zurück ins Quartier,
15 Ja da hat sich der eine gewendet,
An den Bleistift, wohl an das Papier.

5. Und er schrieb nun mit zitternden Händen
Den betroffenen Eltern nach Haus:
Euern Sohn hat die Kugel getroffen,
Er liegt in Rußland, steht nimmermehr auf!« [1]

In diesem Lied kehrt nun, wohl kaum zufällig, dieselbe Zeile des Uhlandschen Liedes wieder, welche sich in I als Fuge befindet. Zeile 9 lautet ja: »Eine Kugel, die kam geflogen«. Auch der Reim »Schmerz« und »Herz« (I 6–8) findet sich wieder in den Zeilen 10 und 12. Das Lied hat in seinem manifesten Inhalt zwar nicht mehr das Posten- wohl aber das Grußmotiv und deckt sich daher wieder mit den Liedern dieser Gruppe (der Sarajevoliedgruppe). I A 5 leitet daher nicht nur zu dem Uhlandschen Liede sondern auch über dasselbe zu diesem letzten über, stellt damit eine neue Verbindung mit einem Liede her, welches dieselben Wünsche erfüllt wie I. Es ist dies die fünfte Assoziationsreihe, welche sich aus der Vereinigung der beiden Bruchstücke II und III ergibt.

Wir sind aber mit den Verknüpfungen noch nicht zu Ende. I B 2 lautet: »Bei hellem Mondesschein«. Diese Formel findet sich nun auch in der ersten Strophe eines Liedes, welches Hartmann unter Nummer 300 mitteilt. Diese erste Strophe lautet:

Und als die Schlacht bei Sedan war vorüber,
Sah man des Nachts bei hellem Mondenschein
Verwundete Soldaten tragen auf und nieder
Und Sterbende konnt' man noch ächzen hörn.

Man wird zunächst nicht geneigt sein, dieser Tatsache eine besondere Bedeutung zuzumessen. Die zweite Strophe des Liedes beginnt aber:

2. Und als man dort die Leichen trug zusammen,
Bewegte sich ein junger Jägersmann.

was mit IV 9–10 verglichen, eine neue Verzahnung dieses Liedes mit der Sarajevoliedgruppe darstellt. Auch die Bitte um Trinkwasser IV 13–14 läßt das neue Lied nachklingen: »Mit frischem Wasser wusch man seine Wunden« (1. Zeile der 3. Strophe). Auch IV 17 taucht auf in der 5. Strophe des Liedes:

Kameraden! um was ich noch bitte,
Bringt meiner Mutter noch den letzten Gruß!

Diese letzte Zeile beweist aber den Zusammenhang dieses Liedes mit der Sarajevoliedgruppe. Es enthält wie diese das Gruß-

[1] Das Lied dürfte eine Schöpfung des Weltkrieges sein.

motiv. Es ist in der vierten bis sechsten Strophe entwickelt. Damit reiht sich das Lied selbst der Gruppe ein. Es ist aber damit eine neue Assoziationsbahn durch eine Singart eröffnet worden, die sechste, welche wir bisher verfolgt haben, die zur Wunscherfüllung führt. Das letzte Beispiel hat gezeigt, daß durch Übernahme von Teilen anderer Lieder, wenn diese noch so klein sind, doch nur zusammengehörige Lieder verknüpft werden. Die Verkoppelung derselben setzt aber erst dann ein, wenn das einzelne Lied zu schwach wird, den Unlustkomplex niederzuringen.

Die einheitliche Gruppe von Liedern ist nun noch mit anderen verknüpft, welche nicht mehr das Grußmotiv enthalten. Ich will zwei Beispiele geben, welche zeigen sollen, wie durch Singarten immer neue Lieder aneinandergeknüpft werden, Lieder, welche in ihrem manifesten Inhalt keine Ähnlichkeit mehr aufweisen. Bei Lewalter[1] findet sich ein Lied mit der ersten Strophe:

1. An der Weichsel gegen Osten
Stand ein Jäger auf dem Posten,
Und da bracht' ein junges Mädchen
Blumen aus dem Städtchen.

Dieses Lied ist mit III dadurch verknüpft, daß das letztere in einigen Fassungen mit der ersten Zeile des letztangeführten Liedes eröffnet wird. Das Lied »An der Weichsel gegen Osten« enthält aber das Grußmotiv nicht mehr. Wie aber der latente Wunsch von III der sexuelle war, so ist das Lied Lewalters stark erotischen Inhaltes. Die Verbindung ist also wieder verständlich. Sie dient wieder der Verdrängung der unlustbetonten Vorstellung durch die lustbetonte sexuelle. (Es ist nicht zu übersehen, daß die Singart nur eine schon bestehende Gleichheit der Einleitung verstärkt hat, enthält doch Lewalter das Postenmotiv als Einleitung!)

Wir sind schon einmal einem Liede begegnet, das diesselbe Einleitungsformel hat wie das Lewalters. Es steht S. 140 und ist jenes, in dessen manifestem Inhalte der Sohn den Vater tötet. Das Lied ist ein stark sentimentales. Um den Zusammenhang dieses Liedes mit der Sarajevoliedgruppe nachzuweisen, müßte ich es mit einer Reihe anderer analysieren, das würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Ich verweise also nur auf den Umstand, daß auch hier schon in dem manifesten Inhalte die Verknüpfung zwischen Soldatentum und Heimat hergestellt ist. Daß sie auf diese Art hergestellt ist, beweist, daß die Unlust gegen den Stand in ungeheurem Grade gewachsen sein muß. Wieso das Lied trotzdem Wunscherfüllung ist, kann ich hier nicht nachweisen. Es ist charakteristisch, daß der Zusammenhang des Liedes mit der Sarajevoliedgruppe später gelöst worden ist, wie die Singarten des Weltkrieges es zeigen.

Ich habe durch die Analyse des einen Komplexes gezeigt, daß das Zersingen sinnhaft ist. Es dient der Wunscherfüllung. Selbst-

[1] Vgl. Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, III, 1386.

verständlich sind nicht mehr alle Assoziationsbahnen, welche ich nachgewiesen habe, im Weltkrieg gelaufen worden. Die Menge der an ein Lied angeknüpften Verbindungen ist abhängig von der den Sängern bekannten Zahl an Liedern. Diese Zahl war in unserer Zeit sicher schon sehr gering. Man denke aber, welche Buntheit der Assoziationen in der Hochzeit des Volksliedes ausgelöst worden sein mußte, wenn noch in unseren Tagen so viele möglich waren. Die Formeln des Volkliedes, welche Daur[1] als notwendig in der Zeit einer noch ungelenken, schwerfälligen Sprache erwiesen hat, bekommen jetzt eine neue Bedeutung als Wechsel der Assoziationsgeleise, als Brücken, welche Lieder und Lied verbinden.

Ich habe in der Einleitung (S. 146) gesagt, daß das Studium des Zersingens zur Ablehnung freisteigender Assoziationen führe. Die in der Sarajevoliedgruppe beobachteten Fälle haben sich alle als gebunden erwiesen, gebunden von unbewußten Wünschen, die ihre Anwesenheit nur durch diese Änderungen des manifesten Liedinhaltes beweisen.

Fassen wir, um dann wieder besser vordringen zu können, nochmals ins Auge, was uns die Sarajevoliedgruppe gelehrt hat: Zweck der einzelnen Lieder war die Verdrängung einer Unlustquelle aus der Bewußtseinslage und ihre Ersetzung durch eine Lustquelle. Unlustquelle war der Soldatenstand, Lustquelle das Sexuelle. Die Verdichtung der Lieder II und III zu I, ihre Verfugung durch den »Guten Kameraden« diente der Lustverstärkung. Überlegen wir nun: Die unlustbetonte Vorstellung des Soldatenstandes war durch Jahre hindurch während des Weltkrieges in der Bewußtseinslage von Millionen Sängern. Das Sexuelle als Lustquelle ist allgemein menschlich. Es müßten sich, die Richtigkeit meiner Analyse vorausgesetzt, demnach noch viele Lieder finden, welche denselben latenten Inhalt besitzen wie das Sarajevolied.

Nun solcher Lieder gibt es tatsächlich noch viele. Man sehe in John Meiers Büchlein »Das deutsche Soldatenlied im Felde« nach, um sich davon zu überzeugen. Das Material dieses Aufsatzes stammt der Hauptsache nach aus den Jahren 1914 und 1915. (Der demselben zugrundeliegende Vortrag wurde am 23. Februar 1916 gehalten.) Schon bei flüchtigem Durchsehen dieser Arbeit erscheint der Komplex des Sarajevoliedes in zentraler Stellung. Nach einer kurzen Charakteristik des Soldatenliedes und einer Darstellung der Verschiedenheiten des neuen Kriegsliedes, bei welcher Gelegenheit der Verfasser schon das Überwiegen der sentimentalen Lieder betont, bringt er die Sarajevoliedgruppe von S. 18 an. Er hebt sie heraus als eines der beiden sentimentalen Klischees, wie er sich ausdrückt. Es ändert dabei gar nichts an dem Wesen der Sache, daß er die Vereinigung von II und III zu I nicht kennt. Als Quellied setzt er, abgesehen von den Liedern des »Guten Kameraden«, das Lied »Die Sonne

[1] Daur, Das alte deutsche Volkslied usw., S. 3 u. S. 35.

sank im Westen« (III), verbindet damit ebenfalls das Lied »Bei Sedan auf den Höhen« (IV) und nach der äußeren Ähnlichkeit der manifesten Inhalte noch zwei Lieder, eines mit der Anfangsstrophe:

In dem wilden Schlachtgetümmel
Kämpft ein Schütze rasch und flink
Zwischen seinen Kameraden,
Bis die Kugel ihn tödlich traf[1]. usw.,

ein anderes mit der Einleitung:

Ein Grenadier am Dorfplatz stand,
Sein Mädchen ihm zur Seit',
Er legt die Waffen aus der Hand,
Spricht Trost ihr zu im Leid[2]. usw.

das den Titel »Stolzenfels am Rhein« führt.

Es ist charakteristisch, wie besonders das erste dieser beiden Lieder wieder stark mit der Sarajevoliedgruppe verzahnt ist. Nicht nur kehrt der »Kamerad« wieder (Zeile 5) auch das bedingte »Und soll es dich einst führen, In die Heimat das Geschick« (III A 17–18): kehrt wieder:

»Du, mein Freund, kehrst wieder heim,
Siehst die alte Heimat wieder,
Ziehest in mein Dörflein ein. (Zeile 6–8)

ebenso wie das »Nimm hin den Ring am Finger« (III A 13) und das »So bringe meinen Liebsten diesen schönen Gruß zurück!« (III 19–20):

Nimm den Ring von meinem Finger,
Reich ihn ihr als Abschiedsgruß, (Zeile 21–22)

aber auch das »So sag, ich bin geblieben« (I A 19):

»Sag ihm, daß ich sei gefallen, (Zeile 13)

was die Bekanntschaft mit II vermuten läßt.

Aber auch das zweite drängt in der letzten Strophe bekannte Formeln zusammen:

7. Zu seinem Kameraden, der bei ihm kniet,
Erhebt er den brechenden Blick
Und spricht: »Wenn du wieder heimwärts ziehst,
Dann suche du auf mein Lieb und sage ihr,
Daß ich treu, ihr treu gestorben sei.
Es soll nicht sein, ich kehr nicht heim
Nach Stolzenfels am Rhein.«

Dieses Lied ist aber besonders deshalb interessant, weil es in der Verdrängung eigene Wege gegangen ist. Es hat das Grußmotiv

[1] J. Meier, Das deutsche Soldatenlied im Felde, S. 29.
[2] Ebenda, S. 31.

auf die wenigen oben angeführten Zeilen zusammengedrängt, als Einleitung den Abschied des Soldaten dargestellt und dadurch in den ersten fünf Strophen eine starke Lustquelle dem Lied eingefügt. Das Soldatische ist in ihm offenbar noch nicht so stark unlustbetont.

Die von John Meier zweites Klischee benannte Liedergruppe unterscheidet sich in ihrem latenten Inhalt gar nicht von der ersten. Wieder haben wir das Soldatische als Unlustquelle, wieder das Sexuelle als Lustquelle, wieder die Verdrängung des Soldatischen durch das Sexuelle. Selbstverständlich entsprechen die Lieder des zweiten Klischees nicht vollständig denen des ersten, da sie sonst auch in ihrem manifesten Inhalt zusammenfallen müßten. Der Unterschied zwischen den beiden Gruppen besteht vorzugsweise in der Verknüpfung der manifesten Teile des Liedes. Während sie in der ersten Gruppe auf mechanischem Wege, durch Botensenden, bewirkt wird, erfolgt sie in der zweiten auf telepathischem, durch psychische Fernwirkung. Im allgemeinen kann man sagen, daß in dieser zweiten Gruppe das Sexuelle viel stärker entwickelt ist, was darauf hinweist, daß die Verdrängung der unlustbetonten Vorstellung einen größeren Aufwand an Kraft benötigt hat. Das Quellied dieses zweiten Klischees ist J. G. Seidls Gedicht »Der tote Soldat«. Ich gebe als Beispiel eine Fassung[1] des Gedichtes Max Meixners:

1. Die Österreicher zogen so stille hinaus,
Der Vater in blutigen Kampfe hinaus,
Es standen um ihn und es klagten die Seinen,
Sein treues Weib und zwei muntere Kleinen.

2. Der Vater, der stand und sagte nichts mehr,
Die Kinder, die machten den Abschied so schwer.
Er ergriff das Gewehr mit tränendem Zagen
Und eilte hinaus in das blutige Jagen.

3. Vor Lemberg, da lag nun der Vater im Blut,
Verlassen hat ihn jetzt sein kriegerischer Mut,
Er schrie nach seinem Weib und er schrie nach seinen Kindern,
Da kam nur der Tod seine Schmerzen zu lindern.

3. Vor Lemberg, da grub man ein tiefes Grab,
Da senkt man die gefallenen Krieger hinab.
Drei Schuß da hinüber die Gräber der Braven,
Die Ehre und Leben am Schlachtfeld gelassen.

5. Und eh' noch der Vollmond am Himmel aufgeht,
Und eh' noch der Vollmond am Himmel aufgeht,
Und eh' noch der Vollmond wird dreimal erscheinen
Dann wird uns Gott Vater den Frieden verleihen.

Interessant ist, daß beide Klischees durch Singarten miteinander verknüpft worden sind, und zwar einmal dadurch, daß dem Liede »Bei Sedan wohl auf den Höhen« (IV) eine Strophe angefügt wurde:

[1] Fassung des Schür 24.

Eines Abends sprach sein Söhnlein:
»Kommt mein Vater noch nicht bald?«
»Ja, dein Vater liegt begraben
Bei Sedan wohl auf den Höhen[1].«

womit man IA 18–21 vergleichen möge, um zu erkennen, wie sehr durch diese Singarten der ganze Liederkomplex zu einer Einheit verschmolzen wurde, andermal dadurch, daß das Hauffsche Lied »Steh ich in finstrer Mitternacht« in das zweite Klischee hineingesungen wurde[2].

Ich schließe die Darstellung des Sarajevoliedkomplexes mit einem Hinweis auf die Seite 11 von J. Meier zusammengestellten Berichte, welche die von mir festgestellte Bewußtseinslage bestätigen. Ich habe die Sarajevoliedgruppe so genau besprochen, weil sie mir Gelegenheit geboten hat, an einem großen Beispiel das Wesen des Zersingens und besonders das der Verdichtung zu zeigen. Wir haben an einem Fall erkannt, warum ein Lied aus drei alten zusammengesungen werden mußte und haben gesehen, daß eine Fülle innerlich zusammengehöriger Lieder sinngemäß auch äußerlich durch Singarten verknüpft wurde. Den psychischen Prozeß, den die Verdichtung der drei Lieder erzeugt hat, haben wir als Verdrängung festzustellen vermocht, seine Übereinstimmung mit den theoretisch entwickelten Gesetzen gefunden[3].

Es wäre jedoch Torheit zu meinen, daß dieser Verdrängungsvorgang allen Liedern zugrunde liegt, welche in ihrem manifesten Inhalt Soldatisches und Sexuelles vereinigen. Der aufgezeigte Verdrängungsvorgang tritt nur zu Zeiten ein, in denen das Soldatische tatsächlich unlustbetont ist. Ich gebe jetzt einige Beispiele, in denen einem ähnlichen manifesten Inhalte eine ganz neue latente Situation entspricht. J. Meier führt folgendes Lied an[4]:

Als ich an einem Sommertag,
Im grünen Wald im Schatten lag,
Sah ich von fern ein Mädchen stehn,
Das war so unbegreiflich schön.

Diese erotische Strophe wurde 1870/71 in hessischen Regimentern folgendermaßen zersungen:

Als ich an einem Sommertag,
Hinter Metz, bei Paris, in Chalons,
Im grünen Wald im Schatten lag,
Hinter Metz, bei Paris, in Chalons,

---

[1] J. Meier, Das deutsche Soldatenlied im Felde, S. 35.
[2] Ebenda, S. 36.
[3] Die Verdrängung von (Arbeits-)Unlust durch Einfügung von Lust (Rhythmus) hat Bücher in seinem Werke als psychische Funktion des Arbeitsliedes, also einer der ältesten Formen der Dichtung nachgewiesen (Vgl. Arbeit und Rhythmus S. 312).
[4] J. Meier, Das deutsche Soldatenlied im Felde, S. 51.

Wo die deutschen Büchsen knallen
Und die roten Hosen fallen,
Hinter Metz, bei Paris, in Chalons.
Ja, die einundzwanzig, zweiundzwanzig,
Jakob Meier, Donnerwetter,
Kurz getreten, Tritt gefaßt,
Eins zwei drei,
Und so geht der Bayrische Marsch, Marsch, Marsch,
Und so geht der Bayrische Marsch.

Die letzten beiden Zeilen der alten Strophe wurden dann ebenso bearbeitet. Das Ganze ist ein krasser Fall des Zersingens. Und doch ist er leicht verständlich. Er ist wieder ein Beispiel der Vereinigung des Sexuellen mit dem Soldatischen wie das Sarajevolied. Der Weg, der zu dieser Vereinigung geführt hat, ist aber der umgekehrte als der des Gruppenliedes. Grundlage war hier eine sexuelle, in welche das Militärische hineingetragen wurde. Im Sarajevoliede stand ursprünglich das Soldatische im Vordergrund und wurde vom Sexuellen immer mehr verdrängt. Der Prozeß, der sich in der letzten Singart abspielt, ist keine Verdrängung, sondern eine Summierung. Die Lust, welche sich an die Vorstellung des Sexuellen knüpft, wird gesteigert durch die Lust, welche der Vorstellung des Militärischen entstammt. Die Luststeigerung, welche in der zersungenen Form erreicht wird, ist ja unverkennbar. Die Stimmung des neuen Liedes ist ja eine geradezu übermütige. In diesem Liede ist also das Militärische Lustquelle.

Wie ist das möglich? Die Vereinigung stammt aus dem Kriege 1870/71. Aus der Zeit des deutschen Triumphzuges nach Paris! Die Erfolge dieses Krieges hielten die Soldaten in einem einzigen Rausch höchster Lust, Erfolge, welche keine Sentimentalität vertrugen, wohl aber eine kecke, übermütige Stimmung erzeugten. Das Soldatische war damals eine große Lustquelle. Es vereinigte sich daher mit dem Sexuellen und schuf das Lied, das uns heute unsinnig erscheint, damals Ausdruck der Stimmung war. Sehr schön entspricht der übermütigen Stimmung der deutschen Sieger die übermütige Behandlung des Liedes. Den dieser Verdichtung zugrundeliegenden psychischen Prozeß könnte man als Luststeigerung durch Einführung eines neuen lustbetonten Vorstellungskomplexes in die Bewußtseinslage bezeichnen.

Derselbe Prozeß liegt der Verdichtung des Liedes »Wer will unter die Soldaten« mit der »Loreley« zugrunde[1]. Drei Lustquellen vereinigen sich in der Verbindung dieser beiden Lieder. Das Sexuelle des Loreleyliedes, das Soldatische in dem Liede »Wer will unter die Soldaten« und das Infantile in beiden Liedern. Das Soldatenlied ist ja eines der ersten und wirksamsten Lieder, welches das Schulkind lernt, die Loreley das einzige stark erotische Lied der Schule. Beide stark lustbetonten Lieder reichen daher weit in die Jugend zurück.

[1] J. Meier, Das deutsche Soldatenlied im Felde, Anm. 93.

Ich habe bis jetzt zwei latente Ursachen der Verdichtung festgestellt: Verdrängung einer Unlustquelle und Luststeigerung. Ich gebe nun ein neues Beispiel der Verdichtung, um den Mechanismus derselben feststellen zu können. Ich gebe zunächst die Lieder:

I[1].

1. Dort oben auf dem berge
da stet ein hohes haus,
darein gend alle morgen
drei hüpsche frewlein ein.

5 2. Die erst die ist mein schwester,
die ander ist mir gefreundt,
die dritt die hat kein namen,
die muß mein eigen sein.

II[2].

Mühlrad.

Dört hoch auf jenem berge
da get ein mülerad,
das malet nichts denn liebe
die nacht biß an den tag;
5 die müle ist zerbrochen,
die liebe hat ein end,
so gsegen dich got, mein feines lieb!
iez far ich ins ellend.

III[3].

1. Ich hort ein frewlein klagen,
fürwar ein weiblichs bild,
ir herz wolt ir verzagen
nach einem ritter mild;
5 sprach sich die fraw mit lüste:
‚er leit mir an der brüste
der mir der liebest ist.'

2. Die zwei die teten rasten
nit gar ein halbe stund,
10 der wechter ob dem kasten
den hellen tag verkunt,
er tet sein hörnlein schellen:
‚fraw, wecket ewern gsellen!
wann es ist an der zeit.'

[1] Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, Nr. 21 B
[2] Ebenda, Nr. 33.
[3] Ebenda, Nr. 87.

15 3. ‚So wolt ich gerne wecken
den allerliebsten mein,
ich sorg ich tuon erschrecken
das junge herze sein,
er ist meins herzen gselle,
20 er sei gleich wo er welle,
wie gern ich bei im wolt sein!'

4. ‚Ach scheiden, immer scheiden,
und wer hat dich erdacht?
du hast mein junges herze
25 auß freud in trauren bracht,
du hast mein junges herze
auß freuden bracht in schmerzen;
ade! ich far dahin.'

IV[1].

1. Bei meines buolen haupte
da stet ein güldner schrein,
Darinn da leit verschloßen
das junge herze mein,
5 wolt got, ich het den schlüßel!
ich würf in in den Rein,
wär ich bei meinem buolen,
wie möcht mir baß gesein!

2. Bei meines buolen fueßen
10 da fleußt ein brünnlein kalt,
und wer des brünnleins trinket
der jungt und wirt nicht alt,
ich hab des brünnleins trunken
so manchen stolzen trunk,
15 vil lieber wolt ich küssen
meins buolen roten mund.

3. In meines buolen garten
da sten zwei beumelein,
das ein das tregt muscaten,
20 das ander negelein,
muscaten die sind sueße,
die negelein die sind räß,
die gib ich meinem buolen
daß er mein nicht vergeß.

25 4. Und der uns disen reien sang,
so wol gesungen hat,
das haben getan zwen hawer
zu Freiberg in der stat,
sie haben so wol gesungen
30 bei met und kuelem wein,
darbei da ist geseßen
der wirtin töchterlein.

[1] Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, Nr. 30.

V[1].

1. Da droben auf jenem Berge, da stehet ein hohes Haus,
Da schauen wohl alle Frühmorgen drei schöne Jungfrauen heraus.

2. Die eine heißet Susanne, die andere Annemarei,
Die dritte die darf ich nicht nennen, sie soll mein eigen sein.

5 3. Da drunten in jenem Tale, da treibet das Wasser ein Rad,
Das treibet nichts als Liebe vom Abend bis wieder zum Tag.

4. Das Mühlrad ist zerbrochen, die Liebe hat ja ein End',
Und wenn zwei Verliebte scheiden, so geben sie sich die Händ'.

5. Ach Scheiden, bitteres Scheiden, wer hat doch das Scheiden erdacht?
10 Das hat ja mein jungfrisches Herze aus Freuden in Trauern gebracht.

6. In meines Großvaters Garten da stehen zwei Bäumelein,
Das eine trägt Muskaten, das andere Nägelein.

7. Muskaten und die sind süße, feines Nägelein riecht so wohl.
Die will ich meim Schätzchen verehren, daß es mein gedenken soll.

Das erste dieser Lieder ist Wunscherfüllung. Das dritte Fräulein wird des Sängers eigen. Wegen seiner einfachen Form erinnert es noch sehr stark an die Lieder der Frühzeit deutscher Lyrik. Tatsächlich ist es in seinem latenten Inhalte ebenso einfach wie in dem manifesten. Der Sänger sieht in der Illusion die Geliebte. Auffällig sind nur die beiden ersten Zeilen, da das in ihnen dargestellte Bild, das hohe Haus auf dem Berge, ganz rätselhaft, geheimnisvoll wirkt.

Auch das zweite Lied ist noch eines alten Stiles. Es ist interessant, weil es die Mühle auf den Berg hinaufversetzt. Andere Lieder haben die Mühle richtig aufgestellt[2]. Da wir aber nur Bruchstücke der Überlieferung haben und das ursprüngliche Verhältnis der beiden Lieder nicht mehr feststellen können, können wir auch in bezug auf diese erste Zeile nichts Bestimmtes mehr entscheiden. Jedenfalls sind in den vorliegenden Texten beide Lieder schon durch die ersten Zeilen assoziativ miteinander verknüpft, die Grundlagen für den Verdichtungsprozeß geschaffen. Die Verdichtung vereinigt dann beide Lieder zu einem neuen. Wir müssen nach der Ursache dieser Vereinigung forschen. Der latente Inhalt des ersten Liedes

[1] Bruinier, Das deutsche Volkslied, S. 34.
[2] Vgl. Uhland, Nr. 32 A.

ist der Besitz des Mädchens. Was ist der latente Inhalt des zweiten? Der manifeste ist folgender: Eine Mühle steht auf einem Berge, welche die ganze Nacht nichts als Liebe mahlt. Die Mühle ist ein beliebtes Bild des Liebesliedes. Seine Lustbetonung verdankt es wohl dem Sexuellen. Dies wird klar, wenn man beobachtet, daß die Mühle in der verbotenen Literatur ein beliebtes Symbol ist. Man vergleiche folgende Stellen:

> Der Müller auch nicht?
> Der baute schlecht, in seiner Rinne
> Ist oft an Wasser große Not,
> Bald fließt es schleunig, bald zu dünne,
> Bald fließt es weiß, bald fließt es rot[1].

Die Mühle ist aber sogar manifester Inhalt ganzer Lieder. So findet sich Futilitates IV., S. 73 ff. ein mehrere Seiten langes Gedicht, welches das Bild der Mühle zu Zweideutigkeiten ausnützt. Sehr wertvoll ist die folgende Stelle dieses Liedes:

> »— Die Mühle liegt in einem üppig schönen Tal,
> Der Weg zu ihr ist etwas schmal,
> Sie ist nicht groß und auch nicht klein,
> Zwei Hügel schließen sanft sie ein,
> Ein dichter Wald beschattet sie,
> Auch fehlt es ihr an Wasser nie —«[2]

Auch Schnadahüpfl kennen die Mühle als Sexualsymbol:

> D'Menscha liabnt d'Müllnabuam
> Gråd zwegna måhln,
> Wån da Mühlbeutl schlenkert,
> Dås Ding tuat eahñ gfäln[3].

Das Mahlen (II 3) hat daher auch wohl nur eine Bedeutung[4]. Daraus wird aber die Vereinigung der beiden Lieder verständlich. I ist in V Ausdruck eines Wunsches, II Wunscherfüllung.

Bei diesem Zusammenfließen der beiden Lieder wurde II etwas geändert. Die Mühle wurde wieder in das Tal versetzt, woher sie wahrscheinlich einst geholt worden war. Durch das Zersingen von II 1 zu V 5 wurde jedoch ein neues Band geschaffen, welches die Lieder fester miteinander verknüpft. Die erste Zeile des neuen Liedes hat nun: Da droben auf jenem Berge . . ., die fünfte: Da drunten in jenem Tale, da treibet das Wasser . . . Das Bild »Berg und Tal« ist nun eines der gebräuchlichsten und lustbetontesten des Volksliedes. Man vergleiche:

---

[1] Futilitates, I. Bd., I 5, vgl. »Die Erschaffung der Jungfrau« in »Futilitates«, II. Bd., S. 155.

[2] S. 81, vgl. auch Futilitates, IV. Bd., S. 140.

[3] Futilitates, I. Bd., LXV 26.

[4] coire. vgl. dazu die Bedeutung von molere, auch die Wendung: wer zuerst kommt, mahlt zuerst bei Reuschel, S. 177 und das Lied auf die Belagerung von Rapperswyl (Reuschel, S. 179).

7. Wie hoher berg, wie tiefe tal!
es ist schad daß Henslin sterben soll[1].

oder:

1. Ich stund auf einem berge,
ich sah in tiefe tal,
ein schifflein sah ich schwimmen
darin drei grafen warn[2].

Die Zusammengehörigkeit von Berg und Tal zeigt auch Nummer 31 A, Zeile 5 der Uhlandschen Volkslieder »Dort ferne auf jenem berge«, welches mit »So dep in jenem dale« (31 B 5) abwechselt. Der Umstand, daß durch das Zusammenrücken der beiden Lieder dieses beliebte Bild entsteht, hat sicher dazu beigetragen, gerade diese Lieder zu vereinigen. Diese Annahme gewinnt an Wahrscheinlichkeit noch mehr, wenn man berücksichtigt, auf welche Vorstellungen dieses so oft gebrauchte Bild von »Berg und Tal« hinleitet. Ist es doch, wie es ein Lieblingsbild der erlaubten Literatur ist, auch ein Lieblingsbild der verbotenen. Man lese bei Blümml[3]:

Diendle, wo håst denn deiñ Tschatschale,
Diendle, wo håst denn deiñ Ding?
Zwischen zwa Berglan im tiefen Tal,
Mitten im Håb'råcker drinn. (67, 214.)

oder:

Auffi üwer's Bergl, åwi üwer'n Gråb'n,
Niedaleg'n, koañ Wort nimma såg'n, usw. (LXIV, 207).

und:

Zwischen Berg und Tål
Schlågt a Nåchtigåll,
Zwischen zwa blonde Dirn,
Då is guat lieg'n[4]. (LXXIX, 263.)

Das letzte Beispiel zeigt sehr gut, wie das grobsexuelle Bild aus der Gruppe der erotischen Lieder in die der Schnadahüpfl übergeht.

Es ist sicher, daß die große Lustbetonung, welche das Bild in der Volksdichtung besitzt, ebenfalls dem Sexuellen entstammt. Bewußt oder unbewußt wird der Sänger des Bildes an das Sexuelle erinnert, genießt er beim Hören (also in der Illusion Schauen) desselben die Lust, welche er beim Schauen des Gegenstandes erlebt, für welchen es steht[5].

Zum Erkennen des Wesens der Verdichtung ist es wertvoll, die Bedeutung dieses Bildes festgestellt zu haben. Ersehen wir denn

[1] Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder Nr. 150, Str. 7.
[2] Ebenda, Nr. 96 A, Str. 1.
[3] E. K. Blümml, Erotische Volkslieder aus Deutschösterreich.
[4] Man sehe, wie das Bild von »Berg und Tal«, das nach dem oben Gesagten als Band zwischen dem ersten und zweiten Lied verwendet wurde, auch in dem Bilde von der Mühle erscheint.
[5] Vgl. unten S. 227 ff.

jetzt schon, daß der Fall der Verdichtung, welchen wir jetzt analysieren, auf eine Häufung lustbetonter, sexueller Vorstellungen hinarbeitet.

Die in dem älteren Liede II 6—8 enthaltene Klage wurde in V ausgebildet durch Anfügung einer Strophe, welche sich in vielen Liedern findet, für welche ich III mitteile. Die Strophe erscheint immer in Abschiedsliedern, vorzugsweise in Tageliedern, soweit ich sie verfolgt habe, welche Liebesgenuß zur Voraussetzung haben oder ihn noch manifest darstellen und bestätigt durch das Auftreten in V 9—10 meine Interpretation von V 5—6. Ihre Vereinigung mit den beiden vorhergehenden Teilen zu einem neuen Liede entspricht wieder der schon festgestellten Tendenz nach Häufung lustbetonter sexueller Vorstellungen, denn beim Singen des Liedes V werden nun alle diese Tagelieder erinnert, in welchen V 9—10 enthalten ist und dadurch alle in ihnen enthaltenen lustbetonten Vorstellungen in das Bewußtsein gehoben.

Die Benützung der Wanderstrophe zur Erweiterung des Liederkomplexes I und II ist durch die Verwendung derselben in Tageliedern gegeben. Denn I und II bilden zusammen den Anfang eines Tageliedes, in dem sie verhüllt die wunschbefriedigende Situation derselben, die Liebesnacht, darstellen. Auf diese Situation als Voraussetzung bauen sich die Abschiedsstrophen, welche den eigentlichen Kern der Tagelieder bilden, auf. Die Verdichtung der Lustvorstellungen im latenten Inhalt des Liederkomplexes geht also parallel mit einer Erweiterung des manifesten Inhaltes aus einem einfachen Wunschlied zu einem Tagelied. Das Zersingen von II 7—8 zu V 8 erfolgte, um das Anschließen der Wanderstrophe zu ermöglichen.

Der Wanderstrophe folgt dann in V noch eine Gruppe von zwei Strophen V 11—14, welche sich als 17—24 in dem bilderreichen Liede IV findet. Das Lied enthält in seiner ersten Strophe das Bild von Schlüssel und Schrein, in seiner zweiten das des Jungbrunnens und in der dritten das der Nelken und Muskaten. Da sich sämtliche Bilder des zusammengesungenen Liedes bisher als sexuellen Inhaltes erwiesen haben, werden wir solches auch von diesem Paare erwarten. Diese Vermutung wird verstärkt, wenn man die Form beobachtet, welche diese Gewürze haben. Danach erscheinen sie sofort als Sexualsymbole, und zwar die Gewürznelke als männliches, die Muskate (Muskatnuß) als weibliches Symbol.

Die Verwendung der Nelke als Sexualsymbol wird bestätigt durch die Verwendung derselben in der verbotenen Literatur. Blümml[1] hat ein ganzes Lied, welches seine Zweideutigkeit durch Verwendung der Nelke als Sexualsymbol gewinnt (XXXVIII). Man vergleiche daraus:

Ein Nagelstock, der is meiñ Leb'n,

[1] E. K. Blümml, Erotische Volkslieder aus Deutschösterreich.

und:

Der Nagelstock ist in der Blüh',
Sind schon zwei Knospen drån.

mit:

O du mein liawa Gott,
Schick ma-r-an Naglstock,
Der auf zwoa Fiaß'n steht
Und mit mir schlåf'n geht[1].

In den Liedern der verbotenen Literatur handelt es sich dabei um die Zierpflanze, während die Nelke der erlaubten mit dem Gewürze zusammenfällt. Die Muskate erscheint als Symbol in der verbotenen Volksdichtung nicht. Ihre Bedeutung ist aber nicht allein daraus zu erschließen, daß sie immer mit der Nelke gepaart auftritt, sondern auch aus dem Umstande, daß sie an Stelle der Rose gesetzt wird. Ich gebe für den letzteren Fall ein Beispiel:

Und sind es keine Röslein,
So ists Muscatenkraut,
Du hast mir die Treu versprochen,
So bist du meine Braut[2].

Mit diesem Abschiedsgeschenk ist das neue Tagelied zum Abschluß gebracht. Auch es bestätigt den Zweck dieser Verdichtung: Luststeigerung durch Häufung lustbetonter sexueller Vorstellungen[3].

Wir haben also einen zweifachen Zweck der Verdichtung kennen gelernt. 1. Die Verdrängung eines unlustbetonten Vorstellungskomplexes durch einen lustbetonten, 2. die Luststeigerung. Wir wissen, daß von den drei Grundfunktionen das Streben sich auf Verdrängung von Unlust, Erzeugung von Lust richtet und erkennen daher das Zersingen als Wirkung des Strebens.

Die Verschiebung[4].

Wir haben an dem Schicksale zweier Lieder eine Form des Zersingens studiert, die Verdichtung. Sie ist nicht die einzige Art desselben, nur eine unter einigen. Ich will nun eine neue vorführen, um unsere Erkenntnis zu ergänzen. Ich wähle als Führer das Lied »Die Schlacht bei Leipzig«, welches ich in einer Fassung des Weltkrieges folgen lasse:

---

[1] E. K. Blümml, Erotische Volkslieder aus Deutschösterreich, LIX, 65.

[2] Simrock, Die deutschen Volksbücher, VIII, Nr. 154, vgl. zu Rose S. 235, Anm. 4.

[3] Als Ursache der Verdichtung kann man dabei die Entwicklung und Verfeinerung der menschlichen Psyche annehmen, während als deren Ursache bei den S. 154 ff. mitgeteilten Fällen die psychische Situation betrachtet werden kann.

[4] Bruinier bezeichnet dieselbe Erscheinung Zersingen. Vgl. »Das deutsche Volkslied«, S. 36. Über die psychische Bedeutung der Verschiebung siehe Freud, Traumdeutung, S. 227.

A.

1. Bei Königgrätz stand eine Esche,
Ein ganzer Herr von Kriegerschaar.
Auf einmal hör' ich ein Geräusche,
Der Tag verwandelt sich in Nacht.

5 2. Auf einmal war ein Puffernebel,
Der Tag verwandelt in die Nacht,
Da haben viele tausend Säbel
Viele tausend Menschen umgebracht.

3. Viele Tausend liegen ganz verhauen,
10 Das Blut, daß fließet strömenweis.
Ach Gott, die Seelen anzuschauen,
Erpresset mir den Todesschweiß.

5. Ach Gott, schenk jeden Eltern ihren Sohn
Und jeder Allerliebsten ihren Heim
15 Dann erschallen unsere Jubellieder,
Wenn wir in unserer Heimat sein.

B 1 Esche ⟩ Eiche 4 sich in ⟩ in die 5 tiefer Nebel 9 viel zerhauen, 13 schenkt ... ihre Söhne 14 Heim ⟩ Mann.
C 2 ganzes Heer 5 Pulvernebel

A zeigt einen gänzlich zerstörten Text. B verbessert A nicht viel, zeigt nur durch Lassen des unsinnigen A, daß das Lied nicht mehr verstanden wurde. ⟨Wir werden später erfahren, was das Nichtmehrverstandenwerden eines Liedes bedeutet.⟩ Wir werden auf Grund dieses Textes hier nur schließen, daß das Lied nicht mehr gesungen wurde, nicht mehr gesungen werden konnte. Und das ist richtig. Das Lied war wohl noch in der Erinnerung einiger, hatte aber seine Beliebtheit eingebüßt.

Dem manifesten Inhalte nach ist es dem Liede »Sarajevo an der Drina« in der Fassung II ähnlich. Es hat als Einleitung eine Kampfszene, als Schluß die Wendung zur Heimat, welche diesem Komplexe so charakteristisch war. In seinem latenten Inhalte führt es also wieder aus einem unlustbetonten Vorstellungskomplex zu einem lustbetonten, ist es also Wunscherfüllung. Nicht überflüssig ist es, zu betrachten, wie stark unlustbetont die Kampfszene ist, wie stark aus dem ganzen Liede die Abneigung gegen den Soldatenstand spricht. Ich lasse nun die Quelle des Liedes folgen, um seine Veränderungen zu studieren:

I[1].

1. Einstmals saß ich vor meiner Hütte,
An einem schönen Sommertag,
Da dankt ich Gott für seine Güte,
Weil alles friedlich um mich lag.
5 Ich lebte damals recht zufrieden,
Mit frohem Muth und heiterm Sinn
Legt ich mich nach der Arbeit nieder,
Dort auf mein hartes Lager hin.

[1] Soltau-Hildebrand, Historische Volkslieder, 2. Hundert, Nr. 80.

2. Des Nachts saß ich beim Mondenscheine,
10 Und hörte auch die Nachtigall,
Die mir vor meiner Hütt' alleine
Ein Loblied sang mit frohem Schall.
Ich lebte damals recht zufrieden,
Hab nichts von böser Welt gekannt;
15 Allein, es schwand mein stiller Frieden,
Und nun ist alles abgebrannt,

3. Bei Leipzig, o ihr lieben Leute!
Wo meine Hütt' ist abgebrannt,
Hört' ich von einem großen Streite,
20 Und Kriegsgeschrei durchs ganze Land.
Ich hörte die Kanonen knallen
Und auch ein schreckliches Geschrei:
Ich hörte die Trompeten schallen
Und Trommeln wirbelten dabei.

25 4. Auf einmal kam ein dicker Nebel,
Der Tag verkroch sich in die Nacht;
Das Blitzen von viel tausend Säbeln
Hat viele Menschen umgebracht.
Die Blitze vom Kanonenfeuer
30 Erleuchteten den Jammerort,
Da kamen Menschen, Ungeheuer,
Ich lief aus meiner Hütte fort.

5. Nun mußt ich in dem Pulverdampfe
Noch übers blut'ge Schlachtfeld gehn,
35 Und in dem langen Todeskampfe
Die armen Menschen leiden sehn.
Ich sah viel tausend dort zerhauen,
Im Blute schwimmend weit umher.
Ach, Gott! das Elend anzuschauen,
40 Das schmerzte mich unendlich sehr.

6. O, Friedensgöttin! komm hernieder,
Die Menschheit seufzte längst nach dir;
Gieb Eltern ihre Söhne wieder
Und heile alle Wunden hier.
45 Doch ach! ich seh dein Auge thränen,
Du schweigst. Wohlan wir sind bereit,
Zu kämpfen gegen die Hyänen,
Bis du einst rufest aus dem Streit.

II.

A[1].

1. Ich saß bei meiner Hütte
wohl in dem Sonnenstrahl,
dankt, Gott für seine Güte,
für Freuden ohne Zahl.

[1] Soltau-Hildebrand, Historische Volkslieder, 2. Hundert, Nr. 88.

5 Bei Brüssel stand die Eiche,
da ruht' ich Tag und Nacht,
da hört' ich ein Geräusche
von großer Kriegesmacht.

2. Es fängt schon an zu tagen,
10 auf, auf! ihr Pionier!
voran zum Brückenschlagen,
ihr muth'gen Pontonier!
Sapeurs, hebt eure Schanzen,
es nahet sich die Schlacht,
15 Franzosen müssen tanzen,
frisch auf, Musik gemacht!

3. Trompeten hört' ich schallen,
ein schreckliches Geschrei,
Kanonen hört' ich knallen,
20 angst wurde mir dabei,
und durch der Trommel Brausen
verließ ich meinen Ort,
setzt' mich auf einen Rasen
ohnweit dem blut'gen Ort.

25 4. Auf, auf! Kartätschen fliegen,
geschwind, Artillerie!
voran, ihr stolzen Jäger,
ihr kämpfet stets mit Müh',
zieht dem Tyrann entgegen,
30 der uns verschlingen will:
wir scheuen nie den Regen,
Sieg oder Tod das Ziel!

5. Da fiel ein starker Nebel,
der Tag verschwand in Nacht,
35 das Klirren tausend Säbel
hat manchen umgebracht.
Ich mußte nach dem Kampfe
durch's blut'ge Schlachtfeld gehn,
im Rauch und Pulverdampfe
40 die Menschheit leiden sehn.

6. Dort auf dem rechten Flügel,
ihn kennen wir ja schon,
der mit gewohntem Siege:
es war ja Wellington.
45 Der Franzmann war geschlagen,
in dieser Schreckenszeit,
wir thaten ihn verjagen,
zerstören weit und breit.

7. Vorwärts! rief Vater Blücher,
50 Vorwärts! und folgt mir nach.
Sie drangen mit dem Greise
in starker Reihe nach.

Blücher ließ dem flieh'nden Feinde
keine Zeit und keine Ruh
55 spuckte stets im Avanciren
Kartätschen auf sie zu.

B[1].

1. Bei Brüssel stand eine Eiche,
Dort ruht' ich Tag und Nacht,
Da hört' ich im Geräusche
Von starker Kriegesmacht.

5 2. Es fängt schon an zu tagen,
Auf, auf, ihr Pioniers!
Voran zum Brückenschlagen,
Ihr flinken Pontonniers!

3. Sappeurs, hebt Eure Schanzen,
10 Es nahet sich die Schlacht!
Franzosen müssen tanzen,
Frisch auf, Musik gemacht!

4. Trompeten hört' ich schallen,
Ein schreckliches Geschrei,
15 Kanonen hört ich knallen,
Angst wurde mir dabei.

5. Auf, auf, Kartätschen fliegen!
Auf, auf, Artillerie!
Voran Ihr stolzen Jäger,
20 Vor dem Feinde flieht Ihr nie!

6. Zielt dem Tyrann entgegen,
Der uns verschlingen will.
Wir scheuen nicht den Regen,
Sieg oder Tod das Ziel!

25 7. Da fiel ein starker Nebel,
Der Tag verschwand in Nacht.
Da klirren tausend Säbel,
Das hat manchen umgebracht.

8. Dort auf dem rechten Flügel,
30 Den kennen wir ja schon,
Der mit gewohntem Siege,
Es ist der Wellington.

9. Der Franzmann ward geschlagen
In dieser Schreckenszeit!
35 Wir thaten ihn verjagen,
Zerstreuen weit und breit.

10. »Vorwärts!« rief Vater Blücher,
»Vorwäts! und folgt mir nach!«
Sie drangen wohl dem Greise
40 In starken Reihen nach.

[1] Hruschka-Toischer, Deutsche Volkslieder aus Böhmen, II, 15.

11. Held Blücher ließ dem Feinde
Im Fliehen keine Ruh',
Schickte stets im Avancieren
Kartätschen auf sie zu.

III[1].

1. Bei Waterloo stand eine Eiche,
Worunter wir des Nachts gerastet han:
Ei, was hört ich unter dem Gesträuche?
Einen Lärm von lauter Kriegsgeschrei.

5 2. Auf einmal fiel ein dicker Nebel
Und der Tag verwand't sich in die Nacht,
Und da blitzten so viel tausend Säbel,
Hat manchen Deutschen umgebracht.

3. Wenn die Kanonenkugeln sausen,
10 Und der Tambour wirbelt auch dabei,
Wenn die Kartätschenkugeln brausen
So ist uns alles einerlei.

4. Und als wir nach vollbrachtem Kampfe
Übers blutge Schlachtfeld ziehn
15 Da sahen wir im Pulverdampfe
Die armen Menschen sterben hin.

5. Der Vater weint um seinen Sohn
Und die Mutter um ihr geliebtes Kind:
Ei, so schick uns Gott den stillen Frieden
20 Daß wir in unsre Heimath ziehn.

IV[2].

1. Bei Waterloo stand eine Eiche,
Wo man des Tags gerastet hat.
Was hört man dort aus dem Gesträuche?
Ein Heer mit lauter Kriegsgeschrei.

5 2. Auf einmal fiel ein grauer Nebel,
Der Tag verbarg sich in der Nacht.
Auf einmal blitzten viele tausend Säbel,
Wie mancher Deutsche wurde umgebracht.

3. Der Vater weint um seinen Sohn,
10 Die Mutter um ihr liebes Kind.
O gieb doch, Gott, den stillen Frieden,
Daß wir in unsre Heimath ziehn.

Vergleichen wir nun, unter Vernachlässigung von I und II A, II B mit dem Liede des Weltkrieges. Wir sind überrascht. Das kriegsmüde Lied des Weltkrieges tritt uns in der Fassung II B als

[1] Erk-Böhme, Deutscher Liederhort, II, 358d.
[2] Wolfram, Nassauische Volkslieder, Nr. 484.

Preislied auf die Schlacht bei Waterloo entgegen. Es ist voll Begeisterung für den Krieg. Alle seine elf Strophen (nur zwei dieser elf sind in der letzten Fassung enthalten!) sind eine Schilderung der Schlacht von ihrem Anbruch bis zu ihrem Ende, der siegreichen Verfolgung der Franzosen. Ja, diese Strophen schließen mit einem Hymnus auf Blücher, dem Führer des Heeres. Das Lied kennt keinen Haß gegen das Soldatentum, der Sänger ist kein Feind des Militärs, keiner des Kampfes, des Krieges, der Schlacht. Er ist mit ganzer Seele Soldat. Selbstverständlich hat in diesem Liede auch der Bezug zur Heimat[1] keinen Platz. Es braucht ja das Soldatische nicht als Unlustquelle aus der Bewußtseinslage verdrängt zu werden durch die Lustquelle des Heimatskomplexes. Die Gesamtheit aller Vorstellungen, welche sich an das Soldatische knüpfen, ist eine starke Lustquelle. Der Sänger eröffnet sich dieselbe, indem er das Lied singt und die glorreiche Schlacht wieder in der Illusion durchlebt. Ebenso wenig wie die Vorstellungen der Heimat kommen in II B die der in der Schlacht Gefallenen vor[2]. Die Begeisterung ist so groß, daß sie diese Opfer nicht bemerkt. Die Lust, welche sich an die Vorstellung des Kampfes anschließt, unterdrückt vollständig die Unlust, welche die Vorstellung der Gefallenen auslöst.

Der latente Inhalt des Weltkriegsliedes ist also im Verhältnis zu II B stark verschoben. Die Auffassung des Soldatischen, die psychische Wertung desselben hat sich geändert und diese Änderung der Wertung hat die Änderung des Liedes hervorgebracht. Diese Art des Zersingens, welche wir an dem Liede der Schlacht bei Waterloo sehen, bezeichnet man daher auch am besten als Verschiebung.

Wir werden diesen Verschiebungsprozeß noch besser verstehen lernen, wenn wir nach II B die folgenden Fassungen betrachten. III kennt von allen elf Strophen von II B nur zwei, und zwar die 1. und 7., diejenigen, welche allein gelesen oder gesungen, am ehesten ein düsteres Bild in der Seele erregen. Alle anderen Strophen sind schon unterdrückt. Dafür ist die 3. Strophe (III 9—12) neu eingesprungen. Sie sucht sich noch zu einer heroischen Auffassung des Soldatentums aufzuschwingen, endet aber schon stark in Resignation. Die Analyse zeigt jetzt eine vollständige Übereinstimmung des Waterlooliedes mit dem Sarajevoliede II. Ebenso wie dieses setzt es mit einer Situation ein, welche vor dem Kampf liegt, entwickelt dann die Kampfszene und wendet schließlich den Vorstellungsverlauf nach der Heimat. Es ist genau dieselbe psychische Bewegung in beiden Liedern. Wenn wir sie nicht nach dem manifesten, sondern nach dem latenten Inhalte einteilen, müssen wir beide in dieselbe Klasse einreihen. Der Zweck der Verschiebung ist in dem Liede III genau derselbe, wie der Zweck der Verdichtung von II und III zu I

---

[1] Vgl. Zeile 13—16 des Weltkriegsliedes.
[2] Vgl. ebenda, Zeile 9—12.

des Sarajevoliedprozesses, nämlich die Verdrängung einer Unlustquelle, des Soldatischen, erreicht durch Unterdrückung einer großen Zahl von Strophen des manifesten Inhaltes, durch Einführung einer Lustquelle, des Heimatlichen (Sexuellen), in den Schlußstrophen des manifesten Inhaltes. Wir sehen also: das Zersingen haftet nur an dem manifesten Inhalte der Lieder, verschiedenen Arten des Zersingens entspricht die gleiche Veränderung des latenten Inhaltes. Welche Art desselben gewählt wird, um einem veränderten latenten Inhalte (also einer veränderten Bewußtseinslage) das Lied anzupassen, hängt offenbar nur von der Eignung der einzelnen Technik, diese Veränderung durchzuführen, ab.

Die Entwicklung des Waterlooliedes bestätigt diese Sätze. Haben wir schon in III desselben das Soldatische als Unlustquelle annehmen müssen, so müssen wir dies in IV noch viel mehr tun. Die einzige Strophe, welche in III versucht hatte, das Soldatische als Wunscherfüllung hinzustellen (III 9—12) ist in IV unterdrückt. Es bleiben daher nur drei Strophen: die Einleitungsstrophe (die Einleitung von IIB), eine Mittelstrophe (dem Inhalte des ganzen alten Liedes entsprechend) und eine Schlußstrophe, welche die Verbindung des Ganzen mit dem Heimatskomplexe herstellt. Man merke, wie die einzige unlustbetonte Zeile von IIB, die Zeile: Das hat manchen umgebracht (IIB 28) noch in IV erhalten ist: Wie mancher Deutsche wurde umgebracht (IV 8) und wie dieselbe an psychischen Wert gewonnen hat. In dem IIB-Liede nimmt sie ja nur einen Bruchteil des ganzen Schlachtbildes in Anspruch, in dem IV-Liede umfaßt sie ein Viertel der Kampfszene. Ein ähnliches Anwachsen der Bedeutung zeigt auch das Heimatsmotiv, das in IIB nicht vorhanden, in III ein Fünftel, in IV ein Drittel des manifesten Umfanges einnimmt.

Setzen wir nach IV die jüngste Fassung des Liedes, die des Weltkrieges, so sehen wir, daß in ihr das Soldatische noch stärkere Unlustquelle ist als in IV, sie entwickelt das IV 8 enthaltene Motiv durch Einfügen einer neuen Strophe zur Klage um die Gefallenen. Das Lied ist aber durch die Entwicklung des Soldatischen unfähig geworden, seinen Zweck (Lusterzeugung und Unlustverdrängung) zu erfüllen. Es wird daher zerstört durch Vergessen und Mißverstehen der unlustbetonten Teile seines manifesten Inhaltes. Diesen Prozeß werde ich später darstellen[1], ich vernachlässige daher die Besprechung der Lesarten.

Die Entwicklung, welche der manifeste Inhalt des Waterlooliedes von der Fassung IIB über III und IV zu der des Weltkriegsliedes genommen hat, ist also eine Verschiebung, welche bezweckt, eine immer stärker werdende Unlustquelle zu verdrängen und durch eine Lustquelle zu ersetzen. Betrachten wir jetzt die älteste Fassung I und die Fassung IIA, um eine neue Überraschung

[1] Vgl. S. 211 ff.: Der Unsinn im Volksliede.

zu erleben! I, eine Schulmeisterdichtung, enthält das Soldatische ebenso als Unlustquelle wie IV und das Weltkriegslied! I entstammt sogar die unlustbetonte Strophe III 13—16! Die Entwicklung, welche das Lied von I über IIA zu IIB genommen hat, ist die entgegengesetzte, als diejenige, welche zur Bildung von III, IV usw. geführt hat. Das Soldatische gewinnt in den Fassungen I bis IIB immer mehr an Lustbetonung, wie ein Vergleich der Singarten zeigt.

Am stärksten ist die Luststeigerung von I auf IIA: wurden doch auf dem Wege von der ersten zur zweiten Fassung alle Zeilen von I bis auf zwölf unterdrückt. Verblieben sind nur Z. I 1—4, 25—28, 33—36. 44 der 56 Zeilen von IIA sind neu und es sind alle Zeilen, welche das Soldatische als Lustquelle enthalten, die erst in IIA einspringen. Aber auch die Entwicklung von IIA auf IIB zeigt die Entwicklung des Soldatischen als Lustquelle. Der letzte Rest des Schulmeisterlichen wird in IIB getilgt. Die Zeilen 1—4, 21—24, 37—40, die wohl nicht aus I stammen, dessen Ton aber fortgeführt haben, werden jetzt ausgestoßen. Von lustbetonten Zeilen sind nur 49—52, wohl mit Rücksicht auf das Wort Greis entfernt.

Die Entwicklung von I nach IIB ist wieder eine Verschiebung. Sie dient aber jetzt nicht der Unlustverdrängung, sondern der Lustgewinnung. Die Entwicklung des latenten Inhaltes von I ist auf diesem Wege gleich der, welche der latente Inhalt des Liedchens »Dort oben auf dem Berge« genommen hat, sie ist Luststeigerung. Demnach verfolgt die Verschiebung denselben Zweck als die Verdichtung. Der Unterschied beruht nur in der Technik der Veränderung.

Bis jetzt haben wir das Streben immer auf Unlustverdrängung und Luststeigerung gerichtet gefunden. Ich will jetzt ein Beispiel anführen, in welchem sich das Streben in der Verdrängung einer lustbetonten Vorstellung betätigt. Wir werden am Ende der Analyse erkennen, daß es in diesem Falle ebenso funktionsgetreu wirkt, wie bei dem der Lustgewinnung. Der Gewinn, den wir aus dieser Analyse ziehen werden, wird ein bedeutender sein, ein Fortschritt in der Erkenntnis des Zersingens ebenso wie in der der Kunstpsychologie. Das Beispiel ist eines der Verschiebung. Der psychische Prozeß, der in ihnen verfolgt werden kann, ist derjenige, welcher die Hauptursache der Verschiebung überhaupt ist, womit die Berechtigung, ihn hier darzustellen, gegeben ist.

Ich muß diesmal ein Lied zur Grundlage nehmen, dessen Varianten John Meier[1] gesammelt hat. Es ist das Lied Heinrich Wilhelm von Stamfords »Ein Mädchen holder Mienen«, dessen ziemlich langes Original sich im folgenden (I) mit jenen der 24 Varianten bringe, deren ich bedarf. (In den 24 Varianten sind mehrere Fälle des Zersingens verfolgbar, welche hier nicht berücksichtigt zu werden brauchen):

---

[1] J. Meier, Kunstlieder im Volksmunde, S. XIX ff.

I.

1. Ein Mädchen holder Mienen,
Schön Aennchen, saß im Grünen
Am Rädchen, spann vergnügt,
Und: »Ich kan nicht sagen,
5 Wie schnell an manchen Tagen
Die liebe Zeit verfliegt.«

2. »Mein Tagwerk zu vollenden,
Ist nur ein Spiel den Händen,
Oft findet mich schon früh
10 Die liebe Sonne munter,
Und geht sie Abends unter,
Bin ich noch wach wie sie.«

3. »Wer Arbeit nur nicht scheuet,
Und sich des Lebens freuet,
15 Dem lacht der Himmel zu,
Drum siz' ich junges Mädchen,
Und trill' und trill' ein Fädchen,
Und sing' ein Lied dazu.« —

4. Als sie kaum ausgesungen,
20 Da kam daher gesprungen
Ein Ritter jung und fein:
»So fleißig?« — Ja! zu dienen.
Wil man sein Brot verdienen,
Muß man wol fleißig sein.

25 5. »Dein Brot! du liebes Mädchen!
Mit einem Spinnerädchen?
Und Wänglein doch so roth! —
Hast Eltern noch?« Ach keine!
Für mich bin ich alleine:
30 Früh nahm sie mir der Tod.

6. Drum spür' ich nichts als Segen
Auf allen meinen Wegen,
Denn Mangel leid' ich nicht,
Ein Mädchen, wil es spinnen,
35 Kan leicht so viel gewinnen,
Daß ihr's an nichts gebricht.

7. Der Ritter: »Höre Mädchen!
Laß dieses Spinnerädchen,
Und schenk dein Herzchen mir:
40 Solst Schäze dir gewinnen,
Wil dir ein Leben spinnen,
Ein Fürstenleben, dir!

8. Im schönsten meiner Schlösser,
Das groß, und wohl noch größer,
45 Als dieses Dörfchen ist,

Das Wall und Graben zieren,
Solst du allein regieren,
Wenn du gefällig bist.

9. Solst gehn in lauter Seide,
50 Solst tragen ein Geschmeide
Von Perlen und von Gold,
Und was du wirst begehren,
Wird man dir da gewähren:
Nur, Mädchen, sei mir hold!«

55 10. Herr Ritter, nein! dies Rädchen,
Erwiederte das Mädchen,
Dies Rädchen lass' ich nicht:
Wil lieber Tugend haben,
Als alle goldnen Gaben,
60 Die mir ihr Mund verspricht.

11. Mich schmücket dieses Bändchen
(Es wies mit seinem Händchen
Auf's Busenbändchen hin.)
Wohl mehr als Gold und Seide,
65 Denn köstliches Geschmeide
Ziemt keiner Spinnerin.

12. Doch weil sie Gnade haben,
So wil ich ihre Gaben
Für Arme hier erflehn:
70 Mein Nachbar gleich hieneben
Hat Kinder — nichts zu leben!
O wenn sie's solten sehn!

13. Und sonst war hier im Lande,
Kein Mann in besserm Stande,
75 Noch fleißiger, als der:
Sein Glück und Wohlergehen
War eine Lust zu sehen,
Und ach! nun hungert er!

14. Schön waren seine Heerden,
80 Er fuhr mit muntern Pferden:
Sein Hof gerieth in Brand,
Da ward dies allzusammen
Ein Raub der wilden Flammen,
Und öde liegt sein Land!

85 15. Herr Ritter, sie gewähren . . .
Hie hemt ein Strom von Zähren
Des Mädchens gutes Wort:
Der Ritter, husch! im Wagen,
Befahl davon zu jagen,
90 Und plözlich war er fort.

16. Wenn von der Tugend Wegen,
Wie böse Ritter pflegen,
Euch Mädchen, wer wil ziehn,

So fodert ihn zu Thaten,
95 Die edles Herz verrathen,
Nur auf, so wird er fliehn,

17. Wird fliehn, ohn euch zu hassen,
Vielleicht vom Irrweg lassen,
Und froh euch wiedersehn;
100 Denn wo uns Schönheit rühret,
Und uns zur Tugend führet,
Wer kann da widerstehn?

II[1].

1. Ein Mädchen holder Mienen,
Schön Hannchen, saß im Grünen
Am Rädchen, saß und spann.
Sie sang: »Ich kann's wohl sagen,
5 Wie froh in manchen Tagen
Die liebe Zeit verfließt.

2. »Mein Tagwerk zu vollenden
Ist jetzt ein Spiel der Händen,
Man findet mich hier früh,
10 Hier sitz ich armes Mädchen,
Und drill' und drill' mein Rädchen
Und sing ein Lied dazu.«

3. Als sie kaum ausgesungen,
Da kam ein Herr gesprungen,
15 Ein Ritter jung und schön.
»So fleißig?« »Ach ja zu dienen,
Sein Brot sich zu verdienen,
Muß man wohl fleißig sein!«

4. »Dein Brot? Ach, liebes Mädchen,
20 Mit deinem Spinnerädchen,
Mit Wangen frisch und roth?!
Hast du noch Eltern?«
»Ach nein, ich habe keine,
Ich bin nur ganz alleine,
25 Früh nahm sie mir der Tod.

5. »Doch spür' ich nichts als Segen
Auf allen meinen Wegen,
Denn Mangel leid' ich nicht.
Ein Mädchen kann durch Spinnen
30 Wohl leicht so viel gewinnen,
Daß ihr an nichts gebricht.«

6. »Doch höre, liebes Mädchen
Mit deinem Spinnerädchen,
Ach, schenk' dein Herze mir!

[1] J. Meier, Kunstlieder im Volksmunde, S. XXI, Nr. 2.

35 Sollst Schätze ja gewinnen
Und dir ein Leben spinnen,
Ein Fürstenleben dir!

7. »Sollst gehn in lauter Seide
Und tragen ein Geschmeide
40 Von Perlen und von Gold!
Und was du wirst begehren,
Soll man dir gleich gewähren!
Ach Mädchen, sei mir hold.

8. »Nimm, Schönste, meine Schlösser,
45 Ein Dorf, das noch weit größer
Als dieses Dörfchen hier!
Bis Wald und Gräben zieren,
Sollst du allein regieren,
Bist du gefällig mir!«

50 9. »Herr Ritter, hier das Rädchen,«
Erwidert ihm das Mädchen,
Das Mädchen gutes Wort! —
Der Ritter stieg in'n Wagen,
Befahl davonzujagen
55 Und plötzlich fuhr er fort.

III[1].

1. Es war ein armes Mädchen,
Es spinnt auf seinem Rädchen,
Es spinnt das Garn so fein ja, ja,
Es spinnt das Garn so fein.

2. Da kam ein Herr geritten,
Er ließ das Mädchen bitten:
»Geh mit mir auf mein Schloß, ja, ja,
Geh mit mir auf mein Schloß.

3. »Ich will dich lassen kleiden
In Sammet und auch in Seide,
Wenn du mir die Treue versprichst, ja, ja,
Wenn du mir die Treue versprichst.«

4. »Ich will ja lieber spinnen,
Um mein Brod zu gewinnen,
Als reich und schlecht zu sein, ja, ja,
Als reich und schlecht zu sein.«

IV[2].

1. Saß ja ein Mädchen
An ihrem Spinnrädchen
Und sang ein Lied dazu, ja, ja,
Und sang ein Lied dazu.

[1] J. Meier, Kunstlieder im Volksmunde, S. XXIV, Nr. 7.
[2] Ebenda, S. XXVII, Nr. 15.

2. Und wie sie hat gesungen,
   Wer kommt daher gesprungen?
   Ein Grenadier gar hübsch und fein, ja, ja,
   Ein Grenadier gar fein.

3. »Hast du noch Eltern, mein Mädchen?«
   »Nein, Eltern hab ich keine,
   Ich bin so ganz alleine,
   Der Tod vernahm sie mir, ja, ja,
   Der Tod vernahm sie mir.«

4. »Hast ihren Segen, mein Mädchen?«
   »Der guten Eltern Segen
   Hab ich auf allen Wegen,
   Dieweil ich brav und fleißig bin, ja, ja,
   Dieweil ich brav und fleißig bin.«

5. »Gib mir die Hand mein Mädchen,
   Laß stille stehn das Rädchen,
   Ich sag es dir aus Herzens Grund:
   Du sollst mein eigen sein von dieser Stund, ja, ja,
   Du sollst mein eigen sein von dieser Stund!«

Ich führe an I, dem Originale, keine Detailanalyse durch, da der manifeste und der latente Inhalt desselben sofort klar ist. Der latente Wunsch ist wieder der sexuelle, welcher in der Liedillusion befriedigt wird. Dies zu erkennen ist leicht, da das Lied frivol ist. Der manifeste Inhalt desselben läßt sich teilen in die Einleitung (I 1–18), den Verführungsversuch des Ritters (I 19–54) und die Ablehnung desselben durch das Mädchen (I 55–102). Uns stößt der dritte Teil wohl noch mehr ab als der zweideutige zweite. Viel zu viel Tugend und Sittsamkeit ist in ihm in unwahrscheinlichster Weise gehäuft.

Dieser dritte Teil wird nun dem Volke ebenso Unlustquelle als uns. Er wird daher von diesem abgestoßen. II zeigt die Entfernung desselben. Die Singarten von II sind überhaupt charakteristisch. Sie lassen sich fast in Gruppen zusammenfassen. Ich gebe einige Beispiele. I betont geflissentlich den Wert der Arbeit. Die Sänger von II teilen diese Auffassung der Arbeit nicht. Eine Reihe von Singarten läßt dies erkennen. I 3 spann vergnügt > II 3 saß und spann. Da das Spinnen den neuen Sängern kein Vergnügen bereitet, wird »vergnügt« unterdrückt. Das heitere I 9–10 wird unterdrückt. Für I 9 erscheint das ärgerliche II 9 »Man findet mich hier früh«. Die Vorstellung des vom Morgen bis zum Abend Arbeitens (I 9–12) wird als besonders unlustbetont in II ganz unterdrückt. Aus demselben Grunde die Moral:

»Wer Arbeit nur nicht scheuet,
(Und sich des Lebens freuet),
Dem lacht der Himmel zu; (I 13–15).

Auch die aufdringliche Mahnung, daß ein Mädchen, wenn es nur arbeiten will, leicht so viel verdienen könne, als es zu seinem

Lebensunterhalt benötige, daß also ein Mädchen durchaus nicht seine Reinheit verkaufen müsse, um sein Leben zu fristen ⟨I 34—36⟩, wird gemildert ⟨II 29—31⟩. Man vergleiche besonders I 34: »Ein Mädchen, wil es spinnen« mit II 29 »Ein Mädchen kann durch Spinnen«. Der Wille fehlt in II, es wird daher »wil« unterdrückt. Ein Mädchen, das arbeiten muß, ist daher ein armes ⟨II 10⟩, kein junges ⟨I 16⟩ Mädchen.

Eine zweite Gruppe von Singarten zeigt in II den Widerstand der neuen Sänger nicht zwar gegen die Vorstellung des Liebesgenusses, wohl aber gegen die einer käuflichen Liebe. Gerade dieser Umstand, daß es sich bei dem Verhältnisse des Mädchens zum Ritter in I nicht um Liebe, sondern um ein Geschäft handle, ist ja im Originale stark betont. Der Unterschied der Bewußtseinslagen zeigt sich schon in I 26. Der Ritter fragt dort: mit Spinnen wolle das Mädchen sein Brot verdienen? Es sei doch hübsch usw.! Dagegen ist II 20 viel milder. Durch Weglassen des Fragetones und Verwandlung von »einem« zu »deinem« ist es II 32—33 stark genähert worden. II 32—34 zeigt die Unterdrückung der als unlustbetont festgestellten Vorstellungen ganz deutlich. Die Aufforderung des Ritters: »Laß dieses Arbeiten und geh mit mir«, ist zu einer Liebesbitte umgewandelt durch Zusammenziehen von I 37 und I 38 und Trennung von I 38 und I 39. Man vergleiche:

> Der Ritter: »Höre Mädchen!
> Laß dieses Spinnerädchen,
> Und schenk dein Herzchen mir
> Solst Schäze dir gewinnen usw. ⟨I 37—40⟩

mit:

> »Doch höre, liebes Mädchen
> Mit deinem Spinnerädchen,
> Ach, schenk' dein Herze mir!
> Sollst Schätze ja gewinnen usw. ⟨II 32—35⟩,

um dies zu erkennen. Die Verwandlung des »dir« ⟨I 40⟩ zu »ja« ⟨II 35⟩ steht ebenso in dem Dienste dieser Tendenz wie die des »Nur« ⟨I 54⟩ zu »Ach« ⟨II 43⟩ oder des »Im schönsten« ⟨I 43⟩ zu »Nimm, Schönste« ⟨II 44⟩.

Als dritte Gruppe könnte man die Unterdrückung der Strophen 10 bis 17 von I nehmen, welche bis auf einige Zeilen ganz verloren gegangen sind.

Zusammenfassend kann man sagen: die Sänger von II empfinden Unlust bei der Vorstellung übergroßer Tugendhaftigkeit und vieler Arbeit, ebenso wie bei der eines Liebeskaufes. Die Vorstellung des Sinnengenusses ist ihnen offenbar lustbetont, da sie selbst nicht unterdrückt erscheint. Der latente Inhalt von II lautet daher: Sinnengenuß ist lustvoll ⟨Beibehaltung der entsprechenden Bilder des manifesten Inhaltes⟩. Auf ihn um der Tugend willen zu verzichten, ist Unsinn ⟨Unterdrückung des dritten Teiles⟩. Nichts als Arbeiten ist widerwärtig ⟨Singarten der ersten Gruppe⟩. Dieser

dritte Satz ist wieder durch den ersten fortzusetzen. Betont so II das Recht der Sinnlichkeit, so lehnt sie den Liebeskauf, aber nur diesen, als unsittlich ab.

Durch die Analyse von II kommen wir in unserer Erkenntnis noch nicht viel weiter. Betrachten wir III. Der Widerstand gegen den sexuellen Inhalt ist offenbar gewachsen. Die Ablehnung ist klar geworden (in II verbarg sie sich in der durch Verdichtung entstandenen undeutlichen Strophe 50—55) und selbst die Liebeswerbung, (welche dem zweiten Teile von I entspricht) ist stark verkürzt. Der Widerstand, welcher sich in der Unterdrückung des alten zweiten Teiles offenbart, kann sich nur gegen die Sinnlichkeit richten, denn das Element der käuflichen Liebe ist schon seit II ausgeschaltet. Er richtet sich tatsächlich gegen die außereheliche Libidobefriedigung, wie IV zeigt.

Die Beibehaltung der sinnlichen Werbeszene ist in IV nur mehr möglich um den Preis der Ehe. Die Entwicklung der Verschiebung von II bis IV ist am besten zu erkennen durch Vergleich beider Lieder. Die Ablehnung des Liebesantrages, welcher auf außereheliche Libidobefriedigung gerichtet war, ist in II verworfen worden durch Verunklärung der Abweisung (II 50—55). Die Annahme der Liebeswerbung ist in IV nur mehr möglich in der Form einer Ehewerbung.

Wir sehen also eine immer stärker werdende Unterdrückung der lustbetonten sexuellen Vorstellungen. Denn lustbetont ist das Sexuelle auch in IV immer noch. (Man beobachte das III einspringende »ja, ja« aller dritten Strophenzeilen, welches auch in IV wiederkehrt.)

Man sollte meinen, daß dieser Widerstand gegen das Sexuelle in IV seine höchste Kraft entwickelt hat. Das Lied IV ist kaum mehr unsittlicher als viele Volkslieder. Dennoch ist er gewachsen und hat zur völligen Unterdrückung der Werbung geführt. Ich gebe nun ein Beispiel[1] für jene Fälle, in welchen die Werbung unterdrückt, das Gespräch zwischen Ritter und Mädchen erhalten ist.

1. Schön Hannchen saß im Grünen
Mit ihrem Spinnerädchen
|:Und sang ein Lied dazu.:|

2. Kaum hatt' sie es gesungen,
So kam ein Herr gesprungen,
|:Ein Ritter jung und schön.:|

3. »Gutn Tag, gutn Tag, liebs Mädchen
Mit deinem Spinnerädchen,
|:Du bist wie Milch und Blut.:|

4. Frage: »Sind sie auch (so) fleißig?«
Antw.: »Ach ja, mein Herr, zu dienen,
Will man sein Brod verdienen,
|:Muß man wohl fleißig sein.«:|

[1] J. Meier, Kunstlieder im Volksmunde, S. XXX, Nr. 21.

5. Frage: »Haben sie auch Eltern?«
Antw.: »Ach nein, ich habe keine,
Ich bin so ganz alleine,
|:Früh nahm sie mir der Tod.«:|

Das Verführungslied I ist in dieser Fassung zu einem Waisenlied verschoben. Das Sexuelle ist unterdrückt bis auf die Situation des Gespräches. Es ist aber sicher noch stark in der Melodie erhalten.

Auch die Situation des Gespräches schalten zwei Fassungen aus, so daß nur die Situation der spinnenden Waise überbleibt. Sexuelles ist direkt nichts mehr in ihnen enthalten[1]. Ich bringe nun die letzte Fassung John Meiers[2]:

1. Ein Mädchen holder Liebe,
Schön Hannchen saß im Grünen,
Sie sang ein Lied und spann dazu,
Sie sang ein Lied und spann.

2. Da kam ein Herr gegangen,
Der streichelt ihr die Wangen:
»Bist du allein, mein Kind?
Bist du allein, mein Kind?«

3. »Ich bin so ganz alleine,
Der Eltern hab ich keine,
Früh nahm sie mir der Tod, ja, ja,
Früh nahm sie mir der Tod.«

4. »Sollst nicht mehr sein alleine,
Du liebe holde Kleine.
Ich will dein Vater sein, ja, ja,
Ich will dein Vater sein.«

In dieser Fassung ist ebenso wie das zweideutige »ja, ja« wieder das Gespräch enthalten. Der Verführer ist aber nun zum Menschenfreund verwandelt. Interessant ist die vierte Strophe, sie besteht aus der ersten Zeile der dritten Strophe und einer Zeile eines fremdem Waisenliedes[3]. Diese Zeile befindet sich in der neunten Strophe des Liedes, dessen zehnte, welche durch das Singen der verdichteten neuen notwendig erinnert werden muß, lautet:

Er that's und nahm sie in sein Haus,
Der gute reiche Mann
Zog ihr die Trauerkleider aus
Und zog ihr schön're an.

---

[1] Indirekt ist Sexuelles enthalten, da das Spinnen im manifesten Inhalte ununterdrückt ist. Spinnen ist aber in der Volksdichtung eine Symbolhandlung sexuellen Inhaltes. Man vergleiche dazu »Das Lied vom Spinnradl tran, tran« (Fl. Bl. der Wiener Stadtbibliothek 39976 C).

[2] Kunstlieder im Volksmunde, S. XXXI, Nr. 24.

[3] Böhme, Volkstümliche Lieder der Deutschen, Nr. 647.

Diese schönen Kleider sind aber wohl keine anderen als jene, welche der Ritter dem Mädchen versprochen hat (I 49–54). Im latenten Inhalte dieser Fassung ist also das Sexuelle ebenso enthalten als in I. Im manifesten Inhalte ist es aber sehr stark getilgt.

Fassen wir zusammen, was wir an diesem Beispiele der Verschiebung beobachtet haben, so müssen wir sagen: die Verschiebung bezweckte in ihm die Entfernung sexueller Vorstellungen, aus dem manifesten Inhalte des Liedes, trotzdem das Sexuelle die Lustquelle desselben ist. Da die Ursache der Verschiebung ein Streben ist, Unlust aus der Bewußtseinslage zu entfernen, Lust in derselben zu erzeugen, sind wir zu der Annahme gezwungen, daß das Sexuelle gleichzeitig Lust- und Unlustquelle sein kann. Diese zwiespaltige Gefühlsbetonung besitzt das Sexuelle tatsächlich. Primär ist es lustbetont, sekundär unlustbetont. Seine Lustbetonung hat es aus dem Unbewußten, seine Unlustbetonung aus dem sekundären Denken. Infolge der sekundär erworbenen Unlustbetonung ist eine direkte Illudierung des Sexuellen unmöglich. Sie ist nur durch Kompromiß mit den derselben entgegenwirkenden Strebungen möglich und dieser Kompromißbildung dient die Verschiebung. Durch die Verschiebung wird die Illudierung einer Situation erreicht, in welcher sowohl die sexuellen Wünsche als auch die deren Erfüllung entgegenwirkenden Strebungen befriedigt werden[1]. Wenn wir dann in dem Stamfordschen Liede eine immer stärker werdende Verschiebung des manifesten Liedinhaltes beobachten, so müssen wir daraus schließen, daß der Widerstand des Vorbewußten gegen die Befriedigung sexueller Wünsche immer stärker geworden ist. Auf eine Sittlichkeit der Kunst zu schließen, wäre jedoch falsch. Ihr Wesen ist die Befriedigung der sexuellen Wünsche, der Triebe. Sie steht damit im direkten Gegensatz zur Ethik, welche deren Veredelung, Bändigung anstrebt. Dieser Tatsache entspricht auch die Wertung der Volksdichtung von seiten der Kirche und der auf die Wahrung der öffentlichen Sittlichkeit bedachten Behörde[2].

---

[1] Vgl. dazu Freud, Traumdeutung VII e, besonders S. 467 ff. Den Strebungen des Vorbewußten gegen Wünsche des Unbewußten sind wir schon begegnet. Sie offenbarten sich in den Abschiedsliedern der Gespielinnen (oben S. 150), indem sie die Klagen über verhinderten Geschlechtsgenuß in Klagen über das Los der Braut verwandelten; in den Tageliedern (oben S. 149, Anm. [2]), in denen sie an Stelle des Augenblicks der Vereinigung den des Abschieds der Liebenden zur Illusion gelangen ließen; sie offenbarten sich auch in der Schöpfung der Sexualsymbole, denen wir oben S. 177 ff. begegnet sind. — Freud bezeichnet diese Strebungen als Widerstandszensur, eine Bezeichnung, welche ich vermeide, da sie den Anschein erweckt, als ob es sich hier um andersgeartete Kräfte handle als bei den Strebungen des Unbewußten. Die Tatsache einer doppelten Wertungsweise ist übrigens außer von Freud, der sie für den Traum erkannt hat, schon von Angermann (der Typus des Leidvollen in der deutschen Volksballade) in der Volksdichtung erkannt worden (vgl. S. 43 und 79 der angeführten Schrift). Ihre psychologischen Ursachen sind ihm jedoch unbekannt geblieben.

[2] Vgl. dazu Böckel, Psychologie der Volksdichtung, S. 142 ff. und S. 165 ff. Außerdem Uhland, Abhandlung über die deutschen Volkslieder, S. 381 ff., 391 ff. und 394 ff. Der Meinung Böckels, daß in der Natur des Volksgesanges weder eine

Greifen wir jetzt noch einmal auf I des Stamfordschen Liedes zurück und fragen uns nach der Ursache seines dritten Teiles (I 55–102). Wir haben in ihm die Tugend überbetont gefunden. Diese Überbetonung ist ebenfalls eine Kompromißbildung. Die Illusion der zweideutigen Situation, welche sofort der Verdrängung verfallen würde, wird dadurch ermöglicht, daß der Gegenstand derselben übersittlich dargestellt wird. In dem Augenblicke, wo die Frivolität des zweiten Teiles (I 19–54) gemildert wird, kann auch der dritte entfernt werden. II zeigt schon diese Form des Liedes. Die Betonung der Arbeitsamkeit des Mädchens dient ebenso der Kompromißbilduug, deren Verständnis sich aus dem Vorhergesagten ergibt.

Als Zweck des Zersingens haben wir bis jetzt festgestellt: 1. Die Verdrängung eines unlustbetonten Vorstellungskomplexes durch einen lustbetonten. 2. Luststeigerung. 3. Lusterzeugung durch Kompromißbildung. Als besondere Arten haben wir festgestellt: 1. Die Verdichtung. 2. Die Verschiebung.

Ich will dieses Kapitel nicht schließen, ohne einen besonderen Fall der Verschiebung erwähnt zu haben, den der Umkehrung. Die Umkehrung ist besonders merkwürdig deshalb, weil es der einzige Fall des Zersingens ist, welcher sich nicht im manifesten Inhalte der Lieder offenbart. Es ist ein Zersingen ohne Liedveränderung. Wir sind bei dem Studium des Zersingens bisher immer von der Annahme ausgegangen, daß der latente Liedwunsch, welcher in der Liedillusion seine Erfüllung findet, durch Ursachen modifiziert worden sei. Dem modifizierten Liedwunsche war es notwendig das Lied anzupassen, um mit dessen Hilfe jene Illusion zu erzeugen, welche den neuen Wunsch befriedigt. Die Veränderung des Liedwunsches kann immer weiter schreiten, bis der neue Liedwunsch in direkten Gegensatz zu dem alten kommt.

Ich gebe ein Beispiel. In den ersten Tagen des Weltkrieges war Soldat-sein Wunscherfüllung, in den letzten Tagen desselben war Nicht-Soldat-sein Wunscherfüllung. Der Wunsch der ersten Kriegstage hatte sich also im Laufe des Weltkrieges in sein Gegenteil verkehrt. Alle Soldatenlieder der ersten Kriegszeit standen im Dienste der Wunscherfüllung, sie stellten den Wunsch Soldat zu sein, im Felde zu sein, zu kämpfen usw. in der Illusion erfüllt dar. In den letzten Monaten des Krieges wurden diese Lieder wieder gesungen unter ganz bestimmten Voraussetzungen, freiwillig oder gezwungen, dienten dann wieder der Wunscherfüllung, aber der Erfüllung des Gegenwunsches, nicht Soldat sein zu müssen. Die Erfüllung des neuen Wunsches wurde erreicht durch entsprechend geänderte Gefühlsbesetzung des alten Liedes: es wurde nun ironisch

religionsfeindliche noch unsittliche Tendenz obwaltet, kann ich mich nicht anschließen, wohl aber vermag ich Angermann beizustimmen, wenn er behauptet, daß der Sänger nicht das Beherrschen der Willenskräfte, sondern das freie, ungehemmte Spiel gewaltiger Triebe bewundere (S. 83 der obzitierten Schrift).

gesungen. Kam es in diesen letzten Monaten zu Ausbrüchen der Verbitterung, welche sich jedoch noch nicht entladen konnten, so wurde gesungen, das alte Lied etwa:

Vierundzwanzig lustige Brüder
Haben frohen Mut,
Singen stets die schönsten Lieder
Sind dem Hauptmann gut.

Der Ton des Vortrages ebenso wie die Bemerkungen, welche die Leute dazu machten, ließen keinen Zweifel, daß das Gegenteil des Inhaltes gemeint sei.

Die Tatsache der Liedumkehrung stellt den Historiker vor eine schwierige Aufgabe. Es ist ja an keinem geschriebenen oder gedruckten Liede zu erkennen, ob es nach seinem logischen Sinne oder verkehrt, nach seinem umgekehrten Sinne zu verstehen ist. Schlüsse aus der Existenz von Liedern abzuleiten ist daher im allgemeinen nicht möglich[1].

Ich will mit diesen Bemerkungen über die Umkehrung das Kapitel der Verschiebung schließen, um mich der Betrachtung eines neuen Mittels des Zersingens, dem des Vergessens, zuzuwenden[2].

[1] Ich will das Gesagte mit einem Beispiel belegen: Sommer 1918 entstanden bei Schür 24 eine Menge patriotischer, kriegsbegeisterter Lieder, welche den Anschein erwecken könnten, als ob bei diesem Regimente zu dieser Zeit noch eine solche patriotische Hochstimmung bestanden hätte. Die Ursache dieser Lieder war aber einerseits ein höherer Befehl, anderseits die Aussicht auf Diensteserleichterungen, welche den Dichtern zugestanden wurden. So wurden Lieder geschaffen, die an Stelle der Kriegsmüdigkeit, der sie entstammten, Kriegsbegeisterung in ihrem manifesten Inhalte zeigen. Der manifeste Inhalt erscheint also verkehrt, bedingt durch Strebungen des Vorbewußten. Der wahre Sachverhalt wäre jedoch von dem Historiker nur durch genaueste Analysen feststellbar.

[2] Die Schlußabschnitte vorliegender Arbeit werden in dem unmittelbar anschließend erscheinenden Hefte abgedruckt.



BUCHDRUCKEREI CARL FROMME, GES. M. B. H., WIEN V.

INHALT DES ZWEITEN HEFTES:

BUCHDRUCKEREI CARL FROMME, GES. M. B. H., WIEN V.